شِعْرِيَّةُ الصَّيْدِ والطَّرَدِيَّةِ في القَصِيدَةِ العَرَبِيَّة الكِلاسِيكِيَّة والمُعاصِرَة

ⓒ النادي الأدبي بحائل، ١٤٣٤هـ

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

عز الدين، حسن البنا

الصيد في الشعر العربي./ حسن البنا عز الدين.- حائل، ١٤٣٤هـ

٥١٢ ص؛ ١٧ × ٢٤ سم

ردمك: ٩ - ٧ - ٣٢٧ - ٦٠٣ - ٩٧٨

١- الشعر الوصفي - نقد ٢- الشعر العربي - نقد

٣- الصيد أ- العنوان

ديوي ٨١١.٠٥٤٠٠٩ ١٤٣٤/٨٧٣٢

رقم الإيداع: ١٤٣٤/٨٧٣٢

ردمك: ٩ - ٧ - ٣٢٧ - ٦٠٣ - ٩٧٨

الطبعة الأولى ١٤٣٤هـ - ٢٠١٣م

النادي الأدبي الثقافي بحائل:

حائل - ص. ب: ٢٨٦٥، الرمز البريدي: ٨١٤٦١

هاتف: ٥٤٣٦٤١٨/ ٠٦ ، فاكس: ٥٤٣٠٩٤٤ /٠٦

www.adabihail.com

تنفيذ

دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض

المملكة العربية السعودية

ص. ب: ٧٠٣، الرمز البريدي: ١١٤٢١

هاتف: ٤٧٠٨٥٢٩، فاكس: ٤٧٠٨٥٤٥

البريد الإلكتروني: almufradat@gmail.com

الموقع الإلكتروني: www.almufradat.com

- **الغلاف من تصميم المبدع: مفرح السويلمي .**
- **لوحة الغلاف: للفنان الأمريكي إدوين لورد ويكس (Edwin Lord Weeks) .**

شِعْرِيَّةُ الصَّيْدِ والطَّرَدِيَّةِ في القَصِيدَةِ العَرَبِيَّة الكلاسيكية والمعاصرة

تأليف

ياروسلاف ستيتكيفيتش

(مع كلمة من المؤلف للقارئ العربي)

ترجمة

أ.د. حسن البنا عزالدين

مع دراسة تمهيدية للمترجم عن

الصيد والطرد في الدرس الأدبي المعاصر

٢٠١٣م

إهداء المترجم

إلى ياروسلاف ستيتكيفيتش

وإلى ذكرى الراحل عزالدين إسماعيل

إجلالاً وإعزازاً

افتتاح

الترجمةُ تَجربةٌ ذاتيةٌ شائقةٌ مُمْتِعةٌ ومُرْهِقَةٌ، وهي تَجربَةُ تَعَلُّمٍ ذاتي، وقراءةٌ لعقول آخرين من عوالم أخرى. وهي، فوقَ ذلك، تُعِيدُ المرءَ إلى لغتِهِ الأم ليقرَأها ويقرأَ بها بعَقلٍ مختلف، وقد خَبُرَ كيفياتٍ للتفكير والتعبير مختلفةً في اللغة الأجنبية. لقد تَسارَعَ الاهتمامُ بالترجمة ونظرياتها في الآونة الأخيرة، واستقَلَّتْ بنفسها في فَرْعٍ مَعْرِفِيٍّ خاص، كما تداخلتْ، في الوقت نفسه، مع نظم معرفية متنوعة مثل الدراسات الثقافية ودرس التلقي علاوةً على الأدب المقارن والنقد الأدبي بشكل عام.

وَجَدْتُ نفسي مُنجَذِباً إلى سِحْرِ الترجمة منذ أربعين سنة عندما كُنتُ أترجمُ النصوص الإنجليزية الأدبية (المبسطة والمختصرة) المقرَّرة علينا في السنة الجامعية الأولى لزملائي في قسم اللغة العربية وأقرأها عليهم بحضور المعيدة التي كانت تُدَرِّسُنا هذا المقرر. كنتُ أقرأُ الترجمةَ بشيء من التأثر بسياق النص الأصلي والجو النفسي الذي يحُيطُ بمقاطع مأخوذة من روايات مثل **روبنسون كروزو** لدانيل ديفو، عندما يُفاجَأ البطلُ للمرة الأولى برؤية آثار قَدَمِ إنسانٍ على أرض الجزيرة المهجورة، و**سَيلَسْ مارنر أو نسَّاج رافيلو** لجورج إليوت، حيثُ مشهدُ تَذَكُّرِ النسَّاج كَيفِيَّةَ جَمعِهِ ثروتَهُ المتواضعةَ عَبرَ التقاطِ الأشياءِ التافهة من الأزِقَّةِ والشوارع وبَيعِها، وتأَمُّلَهُ هذه الثروة تحتَ ضَوءِ مِصباحٍ نَحيلٍ في ليلة مظلمة حسبما أتذكر الآن. كانت هذه المشاهِدُ جِدَّ مؤثرةٍ وقد شُغِفْتُ بنصِّها الأجنبي حتى رَغِبْتُ في ترجمتها إلى العربية. وعندما كُنتُ أقرأُ الترجمةَ على زملائي في المحاضرة كُنتُ أَشعُرُ بصدى صَوتي يَرِنُّ في أجواءِ حُجْرَةِ الدرس، وبسُخُونَةِ وَجهي جَرَّاءَ اندفاعِ الدمِ إلى رَأسِي انفعالاً بالنصِّ الأصلي في ذاكرتي والنصِّ المترجَم على الورقة أمامي. يومَها عَرَفْتُ قيمةَ الترجمةِ وعَشِقتُها.

حِكايَةٌ أُخرَى مخُتَصَرَةٌ. كُنتُ أَقرَأُ **دلائل الإعجاز** لعبد القاهر الجرجاني في بداية حياتي الجامعية وأَشعُرُ بمعاناةِ فَهْمِهِ ناهيكَ عن الاستمتاع به. ولمَّا تَقَدَّمْتُ في القراءة باللغة الأخرى وممارسةِ الترجمة مِن حِينٍ إلى آخر، وكلُّ قراءةٍ بلغة أخرى هي في الواقع ممُارَسَةٌ للترجمة بشكل ما، عُدْتُ إلى عبد القاهر وقَرَأْتُ **الدلائل** مِن جَديد فَأحسَسْتُ بمتعةٍ لا نهايةَ لها. أَدرَكْتُ حِينَها أنَّ لُغَةَ عبد القاهر لُغَةٌ أخرى غَيرَ تِلكَ التي كُنتُ أَقرَأُها بمعاناةٍ في البداية. وعندما قرأتُهُ بهذه الصفة، بَعيداً عن أُلْفَةِ اللغة الأم، تِلك الألفَةِ التي تُفَوِّتُ علينا كثيراً من المتعة، ولا تنفي في الوقت نفسِهِ وُجودَ مَبدَأ الترجمةِ في كُلِّ لغة، وَجَدْتُني أقرأُهُ وكأنني أقرأُ دو سوسير أو بول ريكور أو غيرهما من المؤلفين الذين أُحِبُّهُم في لُغَةٍ ليستْ لُغَتي.

مِن هَؤلاءِ الكُتَّابِ والباحثين والنقادِ الذين أَقرَأُهُم بشَغَفٍ ياروسلاف ستيتكيفيتش المستشرقُ الأمريكي المعاصر (من أصل أوكراني، مولود في ١٩٢٩-). فعلى الرغم من صعوبة لغته الإنجليزية، كما يلاحظُ مُعظَمُ قارئيه، وذلك نظراً لاتساعِ مَعرفتِهِ وتَعَدُّدِ اللغات القديمة والحديثة التي يَعرِفُها ويجُيدُها ويُتَرْجِمُ عنها، مثل الأوكرانية (لغته الأم) والألمانية والإسبانية والعربية، فإنني أجدُ نفسي مُتَعَلِّقاً بأسلوبه هذا ومُتَقَبِّلاً للتحدي الذي يُواجِهُ مَن يُقبِلُ على قراءته ناهيكَ عَن تَرجَمَةِ أَعمالِهِ. ومع ذلك ينبغي أن أستثني بعضَ أعماله من هذه 'الصعوبة' مثل كتابه الأول عن اللغة العربية (أطروحة الدكتوراه)، وكتابه عن **العرب والغصن الذهبي**، الذي يَتَمَيَّزُ في رأيي، في لغته الإنجليزية، بأسلوب أدبي ساحر، وقد حَصَلَ به على جائزة أفضل كتاب أكاديمي في السنة التي نُشِرَ فيها في الولايات المتحدة. الصعوبةُ لا تَكْمُنُ إذاً في الكلمات المرصوصة على الصفحة البيضاء، وإنما تَكْمُنُ في روح الكاتب، وروح اللغة، وروح القارئ، وروح المترجِم. باختصار تَكْمُنُ الصعوبة في إغفال حقيقة أن الإنسانَ لحظةٌ في حِوار بالغِ الأمَدِ. وكلما بادَرَ المرءُ إلى الدخول في هذا الحِوار فإنَّ أيَّ صُعُوبةٍ تُصْبحُ أمراً ثانويًّا.

لم يَبْقَ لي إلا الاعترافُ بالشكر العميق وإزجائه إلى كُلِّ مَنْ ساعدني في إنجازِ

هـذه الترجمـة والدراسـة التمهيديـة التـي تَتَـصَدَّرُها. أَخُـصُّ مـن هـؤلاء ياروسـلاف ستيتكيفيتش وسوزان ستيتكيفيتش وجابر عـصفور ونـاصر الحجيلان وعبـد العزيـز المانع لموقفهم الكريم ودعمهم وثقتهم التي لا تقدر، ومحمد نجيب التلاوي وعبد الله عثمان اليوسف لقراءتهما فصولاً كاملـة مـن هـذا الكتـاب وإبـدائهم ملحوظـات مهمة في الأسلوب والأفكار. كذلك أشكر الصديق والزميل العزيز صغير بن غريـب العنزي لإمدادي ببعض المراجع التي لم أكن لأقع عليها دونه. ولا يفـوتني أن أشـكر الصديق العزيز الأستاذ عبدالرحيم الأحمدي صـاحب دار المفـردات الـذي تحمـس لنشر هذا الكتاب بالتعاون مع نادي حائـل الأدبي الـذي يـستحق القـائمون عليـه كـل الشكر لنشر الكتاب عبر ناديهم العتيد. كما أشكر سلوى وسـلمى ويوسـف (عـائلتي الصغيرة) على تحَمُّلِهِم انشغالي عنهم في فـترات مختلفـة وممتـدة عـلى مـدى بـضع سنين أثناء عملي في هذا الكتاب.

حسن البنا عزالدين

يونيو ٢٠١٣

كلمة من مؤلف الكتاب

كَمْ سَعِدْتُ عندما واجَهَني أ. د. حسن البنا عز الدين بفكرة الترجمة إلى اللغة العربية لمجموعة من بحوثي ومقالاتي في موضوع الصيد في الشعر العربي. وقد قَضَيْتُ سَنواتٍ لا إحصاءَ لها من شبابي المبكر في قراءة أشعار عربية جَالَتْ حَوَلَ هذا الموضوع وأنا دَوْماً أُقارِنُ بينها وبين كل ما أَقرَأُهُ مُتزامِناً وموازياً في آداب اللغات الأوروبية. وكُلَّمَا تَقَدَّمْتُ وتَأَصَّلْتُ في اللغة العربية وتاريخ الأدب العربي وَجَدتُ نفسي أَميلُ إلى فكرة الترجمة بل والبحث النظري والنقد العملي لِشِعْرِ الصَّيدِ العربي إلى اللغة الإنجليزية التي قد أَصْبَحَتْ لُغَةَ حَيِّزِي الأكاديمي. وها هنا أيضاً—وربما كان ذلك تَتْويجاً لاهتماماتي هذه بالترجمة والنقد—تَعَرَّفْتُ على أ. د. حسن البنا عز الدين وَرَأَيْتُ فيه نموذجاً لِمَا هُوَ—ولِمَا ينبغي أنْ يَكُونَ—مِثَالَ باحثٍ عَرَبيٍّ أَكادِيميٍّ في أوسع ما يكون مجالاً من الشعر العربي قديماً وحديثاً. وها أنا ذا عليَّ أنْ أَعْتِرَفَ لَهُ بالشكر على اهتمامه ببحوثي وأعمالي. إنَّ اعترافي هذا بالشكر مَبنِيٌّ على أُسٍّ أَخلَص تَقدِيرٍ وَأَوْفَى إعجابٍ بإنجازاته الوافرة والقيِّمة في مجال الشعر العربي وما فوق ذلك في الدراسات الثقافية. وخُلاصَةُ القَوْلِ بهذه المناسبة أنني حَقِيقَةً تَشَرَّفْتُ بأن تكون بُحوثي في شِعْرِ الصَّيْدِ مع دراساتي الأخرى قد حَظِيَتْ باهتمامِ باحثٍ ذي مكانةٍ أكاديمية مثل أ. د. حسن البنا عز الدين.

ياروسلاف ستيتكيفيتش

بلومنجتون – إنديانا، ٢٠ من يونيو ٢٠١١



مقَـدِّمَـة المترجم

عَرَفْتُ البروفسير ستيتكيفيتش، أَوَّلَ ما عَرَفْتُهُ، من خلال كتابه عن اللغة العربية المعاصرة وتطوراتها النحوية والصرفية والأسلوبية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين من خلال كتابات أعلام الأدب والفكر في ذلك الوقت. كان هذا الكتابُ خلاصةً وافيةً لأطروحته للدكتوراه التي كتبها في جامعة هارفرد تحت إشراف عميد المستشرقين الإنجليز السير هاملتون جِب الذي يَعُدُّهُ ستيتكيفيتش أَباهُ الروحي. وكان قد دَرَسَ في إسبانيا، على يَدِ المستشرق الأسباني ذائعِ الصِّيتِ غارسيا غومس، فِقْهَ اللغة العربية واللغات السامية. ثم حَدَثَ أن استمعتُ إليه، في أوائل الثمانينات من القرن الماضي، يَتَحَدَّثُ باسم الضيوف غير العرب في مؤتمر عن الأدب العربي في القاهرة تحت رعاية أستاذي المرحوم عز الدين إسماعيل، فأعجبتُ بمنطقهِ وشَخصِيَّتِهِ العلمية أَيَّمَا إعجاب، وسَعَيْتُ إلى لقائه، وكذلك إلى لِقاءِ زَوْجِهِ الأستاذة سوزان ستيتكيفيتش التي كنتُ قرأتُ حينئذٍ مقالةً لها بالإنجليزية عن نقد البنيوية واتجاهات جديدة في تطبيقها وأَرَدْتُ سؤالَهَا عن بعض الأمور في المقالة التي كنت أكتب مراجعة لها مع غيرها في مجلة **فصول** في ذلك الوقت. منذ ذلكَ الوقت وأنا أعلمُ عن رَغْبَتِهِ العميقة في إنجازِ كتاب عن الصيد في الشعر العربي. لَقَدْ أَسَرَّ إليَّ بهذه الرغبة في لحظة تَشَوُّفٍ لباحثٍ أصيلٍ يتمنى تحقيق شيءٍ جِدٍّ عزيزٍ على نفسه. كانت لحَظَةً أَشْبَهَ بالحُلُمِ الذي راوَدَهُ عندما قَرَأَ في صِباه تَرجَمَةً لبعض أشعارِ الحماسةِ في لغته القومية (الأوكرانية)، ترجمها شاعر أوكراني معروف، فَتَمَنَّى أنْ يكونَ في يَومٍ ما مُتَرْجِماً للشعر العربي إلى الأوكرانية. كُنْتُ بَعْدُ باحثاً في بدايةِ حياتي، لم أُنجِزْ سوى أطروحتي للماجستير عن الطيف والخيال في الشعر العربي. وقد أَعطَيْتُهُ إياها حتى يَقْرَأَهَا، وإذ أَبدَى رِضاهُ عنها تمَنَّيْتُ عَلَيْهِ أنْ

يَكْتُبَ لها مُقَدِّمَةً حتى أَنْشُرَها في صدر الأطروحة كِتاباً. وقد فَعَلَ مَشْكُوراً.

أَمَّا مَوضُوعُ الصَّيْدِ، فَلَمْ أَكُنْ قَرَأَتُ فيهِ شَيئاً يُذكَرُ حتى ذلك الوقت، ولم يَكُنْ مَوضُوعاً يَمْتازُ، في نظري حينها، بجاذبية خاصة سوى ما لأبيات امرئ القيس في معلقته في وَصْفِ الصَّيْدِ والفَرَس من تأثيرٍ ساحِرٍ في النفس، وما لمشاهد تَعَرُّضِ الناقة في القصيدة الجاهلية للصيد، عَبْرَ تَشْبيهِها بالثور الوحشي والبقرة الوحشية والحمار الوحشي وأُتِنِهِ، من إثارة شعور بالإشفاق عليها وعلى هذه الحيوانات في الوقت نفسه. وقد شَعَرْتُ بدايةً بشَيءٍ مِنَ الغَرابة جَرَّاءَ اهتمام هذا الأستاذِ الكبيرِ بهذا الموضوع ورَغْبَتِه أنْ يَكْتُبَ فيهِ كِتاباً. عِنْدَها تَصَوَّرْتُ أنَّ المسألة لا تخرُجُ عن أنَّ هناكَ موضوعاتٍ جاذبةً لِلْعَيْنِ الأخرى في الأدب العربي لا تَلَقَى لَدَى أَصْحابِهِ الجاذِبِيَّةَ نَفسها وحسب، مِن قَبيلِ المقامات على سبيل المثال. وما إنْ مَرَّتْ سَنواتٌ قليلةٌ حَتَّى ظَهَرَتْ مقالة البروفسير ستيتكيفيتش عن تَسْمِيَةِ الحَيوانِ ونُعُوتِهِ في الشعر العربي (١٩٨٦). وقد ظَلَّ شَغَفُهُ بالصيد والطرد في الشعر العربي (القديم والحديث جميعاً) منذ ذلك الحين حتى اليوم، وما فَتِئَ يَعْمَلُ فيهِ إلى اليوم بصبرٍ ومُثابَرَةٍ نادِرَيْنِ حتى أنتجَ فيه عَشَرَة بُحوثٍ رَصِينَة، آخرها في ديسمبر ٢٠١٠، ولمَّا تَصْدُرْ بَعْدُ في كِتابٍ، ولكنه يعمل على إخراجه الآن (٢٠١٢). وهي بُحُوثٌ تَتَمَيَّزُ بجِدَّةٍ وطَرافَةٍ ورُوحِ استِكْشَافِيَّةٍ وَحَفْرٍ مَعْرِفِيٍّ أَشْبَه بالتنقيب عن الآثار القديمة في طبقات الأرض والثقافة معاً. من هنا تَنْفَرِدُ هذهِ البُحُوثُ بقيمةٍ فَريدَةٍ في البحث الأدبي المعاصر عن موضوع الصيد والطرد في الشعر العربي.

في هذه الأثناء كذلك كَتَبَ ستيتكيفيتش بُحُوثاً مُطَوَّلَةً نَظَرِيَّةً وتَطْبيقِيَّةً عن جوانب أخرى من الأدب العربي القديم والحديث، تُرجِمَ بَعضُها إلى العربية، وكَتَبَ هو نَفْسُهُ بعضَها القليلَ بالعربية. كما صَدَرَ له كِتابانِ، أَحَدُهُمَا عن **صبا نجد: شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي** (١٩٩٣، ترجمة عربية ٢٠٠٤)، والآخر عن **العرب والغصن الذهبي: إعادة تكوين الأسطورة العربية** (١٩٩٦، ترجمة عربية ٢٠٠٥). كما طُبِعَ كِتابُهُ الأولُ مَرَّتَيْنِ في الإنجليزية، وتُرجِمَ ثلاثَ مَرَّاتٍ إلى

العربية، إحداها بشكل جزئي.

أَسَّسَ ياروسلاف ستيتكيفيتش ما يُطْلَقُ عَلَيْهِ مَدرَسَةُ شيكاغو في دَرْسِ الأدب العربي، وأصبحَ تلاميذُهُ في أرجاءٍ مختلفة من العالم العربي وغير العربي من أفضل الباحثين في دوائر الأدب العربي المعاصرة. وقد كَتَبْتُ عنه، وعن هذه المدرسة في مقام آخر،[1] إضافةً إلى أنني قد أنجزتُ تزامناً مع الكتاب الراهن كتاباً آخر كَرَّسْتُهُ لِبَحْثِ الأسس النظرية في دراسة الأدب العربي وتطبيقاتها المختلفة في كتابات ستيتكيفيتش تحت عنوان **الشعر العربي في أعمال ياروسلاف ستيتكيفيتش: سيرة استشراقية معاصرة**، ولعلَّ الكتابَيْنِ يَصْدُرانِ في الوقت نفسه لأنهما في النهاية يُكَمِّلُ أحَدُهُما الآخر.

تابعتُ مقالات ستيتكيفيتش على مَرِّ السنين، وقَرَأتُها بعناية كَما قَرأتُ ما كُتِبَ عن الموضوع في اللغة العربية، ورَأيتُ أهميةَ الموضوع لديه، وما تَشَقَّقَ عَنهُ مِن جِدَّةٍ في الأَفكارِ، وَعُمْقٍ في المنهَج، وجُرْأَةٍ في التناول والتأصيل، وامتدادٍ بالموضوع إلى آفاقِ الدرسِ الثقافي والمقارن، فَرَأَيْتُ أنْ أُتَرْجِمَ ما كَتَبَهُ عنه في كتابٍ خاصٍّ، نَتَطَلَّعُ إلى وُجُودِهِ باللغة العربية، مع دراسَةٍ تمهيدية، قُمْتُ بها كعادتي في تَرْجَمَاتي المختلفة، عن الصيد والطرد في الدرس الأدبي المعاصر.

في ضَوْءِ كُلِّ هذا، نُتَرجِمُ في هذا الكتاب تسعة بحوث أساسية كتبها ستيتكيفيتش عن الصيد والطرد في الشعر العربي الكلاسيكي والمعاصر. وقبل هذه البحوث بعشر سنوات أَسَّسَ ستيتكيفيتش لِدَرْسِ الموضوع بمقالته (١٩٨٦) عن تسميات الحيوان ونعوته في الشعر العربي، نُطْلِقُ عليها هنا 'مقالة الناقة' أو 'مقالة

---

(١) انظر حسن البنا عزالدين، ''الشعر الجاهلي والبحث الأدبي المعاصر: تمهيد لرؤية الدور النقدي لمدرسة شيكاغو مع إشارة خاصة إلى سوزان ستيتكيڤيتش والقصيدة العربية الكلاسيكية،'' مقدمة كتاب سوزان ستيتكيفيتش (مؤلفة ومترجمة مشاركة)، **أدب السياسة وسياسة الأدب: التفسير الطقوسي لقصيدة المدح في الشعر العربي القديم**، ترجمة (بالاشتراك مع المؤلفة) حسن البنا عزالدين (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨)، ص٥-٥٤.

الاسم والنعت'، ثم ظهرت المقالة المباشرة الأولى عن الصيد والطرد في ١٩٩٦، وتتابعت دراساته في هذا الحقل منذ ذلك الوقت حتى تاريخه. وقد تابع ستيتكيفيتش اهتمامه بالموضوع في الشعر العربي المعاصر من خلال دراستين (١٩٩٧ [بالعربية]، ٢٠١٢) تناول فيهما 'طرديات' لعبد الوهاب البياتي، وأحمد عبد المعطي حجازي، ومحمد عفيفي مطر. وبطبيعة الحال لن نثبت مقالة ستيتكيفيتش عن البياتي وحجازي لأنها منشورة بالعربية، ولكننا سوف نعرض لها في الدراسة التمهيدية، والتي تمثل الفصل الأول من الكتاب الراهن، بشيء من التفصيل.

هذه إذاً مقالاتُ الصيد والطرد مُرَتَّبَةً ترتيباً تأريخيًّا:

١. 'الاسم والنعت: لغة الاصطلاح في تسميات الحيوان ورموزه في الشعر العربي القديم،' (١٩٨٦، ترجمة عربية، ١٩٩٥).
٢. 'الصيد في القصيدة العربية: إرهاصات الطردية،' (١٩٩٦).
٣. 'قصيدتان طرديتان لعبد الوهاب البياتي، وأحمد عبد المعطي حجازي: عندما يكون العنوان عبئاً ومسؤوليةً،' [بالعربية] (١٩٩٧).
٤. 'الصيد في الشعر العربي الكلاسيكي: من القصيدة المخضرمة إلى الطردية الأموية،' (١٩٩٩).
٥. 'التضحية والافتداء في الشعر الإسلامي المبكر: قصيدة الحطيئة عن الصائد البائس [وطاوي ثلاثٍ]،' (٢٠٠٠).
٦. 'في البحث عن وحيد القرن: الحمار الوحشي والثور الوحشي في القصيدة العربية،' (٢٠٠٢).
٧. 'اللذات الحذرة في الصيد البلاطي: أبو نواس والطردية العباسية،' (٢٠٠٨).
٨. 'الصُّوَرِيَّة في الطردية العباسية: علي بن الجهم وقصيدتُه 'وطئنا رياض الزعفران'،' (٢٠٠٩).

٩. ’طرديات ابن المعتز: اختراق الغنائية،‘ (٢٠١٠).
١٠. ’من الغنائي إلى السردي: طردية أبي فراس الحمداني،‘ (٢٠١٠)
١١. ’طردية لمحمد عفيفي مطر،‘ (٢٠١٢)

لعل الملحوظة الأولى التي تَكْشِفُها لنا تواريخُ هذه المقالات أنَّ الموضوعَ كانَ يَشْغَلُ مَساحَةً أساسيةً من اهتمام ستيتكيفيتش على مدى ربع القرن تقريباً. ولا شكَّ أن هذه الأعمالَ تُشَكِّلُ في النهاية سِفراً رائداً في منهجيته حَولَ الصيد والطرد في الشعر العربي منذ أن ظهرت أول ملامح له في القصيدة الجاهلية حتى تَطَوَّرَ في شكل شعري خاص، نعني قصيدة الطَّرَد العباسية، وامتدَّ بعروقه الشعرية في جَسَدِ الشعر العربي المعاصر حتى شُغِفَ شعراء عرب معاصرون بفكرة الصيد وشكل الطردية فأنتجَ بعضهم قصائد ودواوين تحت عنوان **طردية** و**طرديات**، وامتدوا بها إلى آفاق شعرية جديرة بالوقوف عليها لِرَصْدِ العلاقة بين ماضي التراث الشعري العربي وحاضره. وسوف نُمَهِّدُ لهذه الأعمال بقراءَةٍ فاحصةٍ لكل منها، في سياق دراسة تمهيدية مُطَوَّلَة للدرس الأدبي المعاصر للموضوع نفسه، ثم نترجمها هنا ترجمة كاملة مع تعليقات للمترجم هنا وهناك، على سبيل الحوار مع المؤلف، وإعطاء عمله ما يستحقه من قيمة نقدية، وإسهام في إضاءة الدرس الأدبي الراهن للشعر العربي الكلاسيكي والمعاصر على السواء.

والجدير بالذكر أنني حافظت على الشكل الأصلي للمقالات كاملاً من حيث مراجعه وإشارات المؤلف إلى أي منها ضمن إحداها، كما حافظت على تلخيصه الضمني للموضوع في بداية كل مقالة، وذلك على الرغم من إعطائي هذه المقالات شكل الكتاب في فصول. وذلك يرجع باختصار إلى أنني لست في حل أن أقوم بتأليف ’كتاب‘ نيابة عن المؤلف في الموضوع، فهذا جهد يقوم به المؤلف الآن في الإنجليزية، وهو بالطبع أدرى بعمله من حيث الحذف والإضافة في تشكيل كتابه من خلال المقالات. أما نحن فيكفينا أننا حافظنا على المقالات في شكلها الأصلي ورتبناها بصورة تؤدي الغرض المرجو للقارئ العربي، وأثبتنا شروحاً لمعظم الشعر

الوارد فيها، وعلقنا على بعض الأمور هنا وهناك. ومهما يكن من أمر، فإن وحدة الموضوع مكفولة في الصورة الراهنة، ولعلها تتيح للقارئ العربي أن يستمتع بقراءة كل فصل على حدة دون التزام بقراءة الكتاب من بدايته.

الفصل الأول

الصَّيْدُ والطرْدُ في الدَّرْسِ الأدبي المعاصِر
دراسةٌ تَمهِيدِيَّة للمترجم

الصيد والطرد في الدراسات العربية المعاصرة

قامتْ بعضُ الأطروحات والكتب العربية ببحث موضوع الصيد والطرد في الأدب العربي، لكننا نَجِدُها نادِرَةً في الدرس الأدبي الغربي. ومع ذلك، فلا شَكَّ أن ثمة اهتماماً بالصيد في الحضارة العربية الإسلامية والحضارة الغربية على السواء، يتمثلُ في كثير من الكتب التي أُلِّفَتْ في موضوع الصيد بوصفه رياضَةً وفنًّا ذا بعد اجتماعي، ونفسي، وروحي، حتى على يد بعض الشعراء مثل ابن المعتز وكشاجم في الثقافة العربية. لكن البعد الأدبي المجازي للصيد في كتابات القدماء 'النقدية' لم يَنَلْ عنايةً كافية مقارنة بجوانب 'شعرية' أخرى في القصيدة العربية الكلاسيكية، مثل النسيب والمدح، على الرغم من وَعْي القدماء بفن الطرد وأراجيزه وتَفَوُّقِ شعراء من البدو والحضر فيه عَبْرَ أحكامٍ موجزة في تراجم الشعراء. أما الأطروحات والدراسات النقدية المعاصرة التي تناولت ظاهرة الصيد والطرد في الشعر العربي فقد حَفَلَتْ بملحوظات جزئية جيدة لكنها، في مجملها، اتسمت بالبُعْدِ الوَصْفي والتكرار من عمل إلى آخر. ولعل هذا الشحوب 'النقدي' في درس الظاهرة يعود إلى أن الصيد كان في الأساس حرفةً من أجل كسب العيش والحياة ورياضةً يستمتع بها ممارسوها من أهل المدن والبلاط الحاكم، من جهة، وأحد مكونات الإبداع الأدبي الشائعة والمسلَّم بها في القصيدة العربية القديمة منذ الجاهلية حتى العصور المتأخرة التي ظهرت فيها قصيدة الطرد بوصفها نوعاً أدبيًّا قائماً بذاته، من جهة أخرى. وقد تسببت هذه 'الوضعية' للصيد والطرد في الثقافة العربية أن أصبحَ هناكَ نَوْعٌ من 'الخلط' بين الصيد من أجل الحياة (الحرفة والمهنة)، والصيد من

أجل المتعة (الرياضة والرفاهية)، والصيد من أجل الفن (الشعر) في نوع من 'الألفة' التي جعلت ظاهرة الصيد ظاهرة 'طبيعية' مُسَلَّماً بها بالنسبة إلى دارسي الأدب قديماً وحديثاً إذ نَدَرَتْ كتاباتُهم عنها، مما يُشَكِّلُ، في نظرنا، 'مفارقةً' تاريخية في النظرية الأدبية العربية التقليدية، حاولَ الدرسُ الأكاديمي المعاصر تَدارُكَها من خلال بعض الأطروحات الأكاديمية التي رَكَّزَتْ على دَرْسِ الموضوع.

تأتي إشارات الدارسين المحدثين إلى موضوع الصيد في الشعر العربي، بدايةً، بشكل عَرَضِي عند تناولهم القسم الخاص بالناقة في القصيدة العربية القديمة، أو القسم الخاص بالفرس. وفي هذا السياق ليس ثمة قصد من الدارس إلى تناول موضوع الصيد في حَدِّ ذاته، بل نَراهُ يشيرُ إليه بما يَخْدِمُ موضوعَه الخاص.[1] ينطبق الأمر نفسه على تلك الدراسات التي تُرَكِّزُ على الثور الوحشي، أو الحمار الوحشي، أو غيرهما من الحيوانات أو الطيور التي تُشَبَّهُ بها الناقة في قسم الرحيل من القصيدة. فالصيدُ، بما هو موضوعٌ قائمٌ بذاته، ليس الموضوع الرئيس لهذه الدراسات على الرغم من أنها، ومعها الإشارات إلى الناقة والفرس، تنطوي لدى بعض الدارسين على ملحوظات جِدِّ مُهِمَّةٍ بالنسبة إلى موضوع الصيد. ذلك أن البُعْدَ التأويلي للناقة/ الحمار الوحشي والناقة/ الثور الوحشي، والناقة/ النعامة/ الظليم في مثل هذه الأعمال مُهِمٌّ لتفسير رؤية الشاعر الجاهلي للحياة والموت، والذات، والآخر، والعلاقة بين قسم **الرحيل** (الناقة) في القصيدة وقسمَيْ **النسيب**

---

(١) انظر مصطفى ناصف، **قراءة ثانية لشعرنا القديم** (بيروت: دار لبنان للطباعة والنشر، منشورات الجامعة الليبية، كلية الآداب، د. ت)، ص٧٥-٩٢، وانظر كذلك هنا صفحات: ١٠٣، ١٠٨، ١٠٩، ١١٥، ١٣٧-١٣٨، ١٨١-١٨٢. وانظر كذلك مصطفى ناصف، **صوت الشاعر القديم** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢)، صفحات ٣٢-٤٥، ٤٩-٥٣، ٦٢-٦٧، ١١٢-١١٣، ١٥٢-١٥٣، ٢٤١. وانظر في السياق نفسه، أنور عليان أبو سويلم، **الإبل في الشعر الجاهلي: دراسة في ضوء علم الميثولوجيا والنقد الحديث**، ٢ مج. (الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر، ١٩٨٣)، مج١، صفحات ١٦٩-١٩٠، ٢٢٧-٢٨٠.

والفخر.[1]

سَارَ في هذا الاتجاه التأويلي، وإن كان باختلافات تَفْرِضُها طَبيعَةُ المنهج التأويلي المتبع في كل دراسة، باحثونَ آخرونَ، وقد يكونُ من الشائق أن تَقومَ دِراسةٌ تُقارِنُ بين شَتَّى التأويلاتِ وَتَكْشِفُ عَمَّا بينها من تَشَابُهٍ وَاخْتِلافٍ في الإجراء المنهجي، وفي النتائج. على الرغم من البُعْدِ الوَصْفِي والتكرار غيرِ المتعمَّد (نتيجةَ عَدَمِ اطلاعِ مُعظَمِ الباحثين على الدراسات السابقة في الموضوع)، مع أن كل دراسة كانت تقوم على الزعم بالاختلاف النظري لدى صاحبها عن سابقيه.[2]

---

(١) انظر مثلاً يوسف أحمد يوسف الرباعي، **الثور الوحشي في الشعر الجاهلي**، رسالة ماجستير، (جامعة اليرموك: كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ١٩٨٤). وقد حاول تفسير **ظاهرة** عدم ذكر الثور في شعر الشعراء الفرسان والصعاليك، وذكر هنا بعض آراء النقاد المعاصرين في تفسير هذه الظاهرة ووافقهم في أن سبب ذلك يعود 'إلى طبيعة هؤلاء الشعراء وصراعهم المباشر مع الحياة. وقدرتهم على التعبير عمليًّا عن هذا الصراع، وأنهم ليس لديهم الوقت لرحلات اللهو والصيد.' (ص١٤٥ من الخاتمة، وانظر ص٤٠-٤١ من الفصل الثاني). وقد لاحظ الباحث في نهاية الفصل الرابع (ص١٠٥) انسجام مشاهد الثور وصراعه ونتائجه مع الجو العام ونفسية الشاعر في كل قصيدة من القصائد الأربع التي حللها في عمله. كما لاحظ في السياق نفسه ارتباط الثور 'النادّ عن وطنه' بمعنى الغربة والتفرد اللذين يُعَدَّانِ من أسباب ضعف الإنسان في الجاهلية ومن العوامل التي تُغْرِي الأعداءَ به. وقد ألحقَ الباحثُ بأطروحته معجماً لغويًّا جيداً ومفيداً للألفاظ الدالة على الثور. انظر كذلك السيد إبراهيم محمد، **الرمز والفن واللغة في القصيدة العربية: دراسة في شعر الحمار الوحشي** (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨٨)، وقد أعاد نشره مع شيء من الإضافة تحت عنوان **الرمز والفن: مدخل الأسلوبية والسيميوطيقا إلى الدرس الثقافي** (القاهرة: مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٧)، وانظر مصطفى عبد الشافي الشورى، ''صورة الثور الوحشي ودلالاتها الرمزية في الشعر الجاهلي،'' **حوليات كلية الآداب**، جامعة عين شمس، مج٢١، ١٩٩٣-١٩٩٤، ص١-٣٦، وقد أعاد نشرها في كتابه **الشعر الجاهلي: تفسير أسطوري** (الجيزة: الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، ١٩٩٦)، ص٩٩-١٣٨؛ ؛ وزكريا عبد المجيد النوتي، **ثور الوحش بين النابغة وذي الرمة** (القاهرة: إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٤).

(٢) انظر على سبيل المثال حسن مسكين، **الخطاب الشعري الجاهلي: رؤية جديدة** (بيروت والدار =

نَعْرِضُ هنا لأمثلةٍ من الدراسات العربية التي تناولتْ موضوعَ الصيد. تُقابلُنا، أولاً، ثلاثٌ منها نُشِرَتْ جميعاً في أوائل السبعينات من القرن العشرين، كما كانت جَميعُها كذلك أطروحاتٍ جامعيةً في الأصل، فَضلاً عن رسالةٍ جامعية رابعة، أُجِيزَتْ في منتصف الثمانينات، ولمَّا تُنْشَرْ بَعْدُ في شكلِ كتاب. وكلها دراسات أفقية متشابهة في الموضوع نفسه دون تطور ملحوظ في فهم الموضوع ودون بناءٍ عَلَى نتائج باحثينَ سابقينَ فيه.[1]

يمكنُنا أنْ نُعْطِي، تمَثْيلاً لمِا نقوله هنا، بعض الملحوظات التي تُثِيرُها كُلٌّ مِن هذه الدراسات الثلاث التي كُتِبَتْ في السبعينات من القرن العشرين، ونُعَلِّقُ عليها مجتمعةً بَعْدُ، ثم نَتَناوَلُ بعضَ الدراسات الأخرى التي تناولت الموضوع نفسه بَعْدَ هذه الحقبة.

الدراسة الأولى لعبد القادر حسن أمين بعنوان **شعر الطرد عند العرب: دراسة مسهبة لمختلف العصور القديمة** (١٩٧٢).[2] يُصَرِّحُ أمين (ص٦) بأن النقاد القدماء =

البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥)، ص٧١-١٢٤، وهلال الجهاد، **جماليات الشعر العربي: دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي** (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٧)، ص٣٤٢-٣٥٤.

(١) هذه آفة كثير من البحوث الأكاديمية للأسف الشديد في جامعتنا العربية، وقد زادت بشكل ملحوظ مع انتشار تقنية الحاسب الآلي وسهولة الحصول على مراجع ورسائل وبحوث عن طريق الشبكة العالمية (الانترنت). ولعل سبب هذه الظاهرة تقصير الباحث في الإعداد لبحثه إعداداً جيداً قبل تسجيله رسميًّا، أو قصوراً في الفكر العلمي المنهجي الذي يقضي بالبداية من حيث انتهى الآخرون، بعد الاطلاع على عملهم و محاورتهم وسد فجوات عملهم والإضافة إليهم أو تناول الموضوع من زاوية أخرى. والسبب المسكوت عنه دائماً في هذا السياق هو قيام بعض أنصاف الباحثين بالسطو على أعمال غيرهم دون خشية أو حياء، ولكن الزمن والباحثين الجادين كفيلان دائماً بالكشف عن سرقاتهم بل وسلبهم.

(٢) عبد القادر حسن أمين، **شعر الطرد عند العرب: دراسة مسهبة لمختلف العصور القديمة** (النجف الأشرف: مطبعة النعمان، ١٩٧٢).

لم يُعِيروا الموضوع اهتماماً كبيراً. كذلك يُصَرِّحُ في الموضع نفسه بأنه لم يَضَعْ اعتباراً للزمن في رَصْدِ موضوعه لأن غايتَه الأساسية إبرازُ صُوَرِ الصيد في الأدب العربي بوصفه غَرَضاً مُسْتَقِلاً، له خصائِصُهُ وأبعادُهُ وألوانُهُ. ومن المنظور نفسِهِ امتلأَ الكتابُ بشواهد من لغات أجنبية مختلفة عن موضوع الصيد والصائد (انظر صفحات ٤٣-٥٩، و٩١-٩٢، و٣٧٣-٣٧٦) لكن دُونَ تحليل أدبي مقارن بين النصوص سوى أن بعضَها يُشْبِهُ بَعْضاً. وقد أشار المؤلف (ص١٥٠) إلى قصيدة الحطيئة الشهيرة التي مطلعها:

وَطاوي ثَلاثٍ عاصِبِ البَطنِ مُرمِلٍ بِتيهاءَ لَم يَعرِف بِها ساكِنٌ رَسما

وذكر أنها نسيج وحدها في الشعر العربي، ولكن، أيضاً، دون تحليل أبعد لتلك الملحوظة الجيدة في حَدِّ ذاتها. وفي فصله عن الثور والبقرة الوَحْشِيَّيْنِ (انظر ص٢١٩-٢٣٨، وخصوصاً ص٢١٩-٢٢٠) يذكرُ أن معرفةَ العرب بالثور وبطبائعه من خلال بيئتهم الطبيعية من جهة، وحاجتهم الماسة إلى نظير كُفْءٍ لِمَا يَصِفُونَ من رَواحِلِهِم من جهة أخرى، هي من الأسباب الأساسية التي جعلتهم يذكرون هَذَيْنِ الحيوانَيْنِ في شعرهم. وفي فصله عن الحمار الوحشي (ص٢٣٩-٢٤٧) يَصِفُ الفروقَ بين تَناوُلِ الشعراء لهذا الحيوان وأتنه في مقابل الثور والبقرة الوحشيَّيْنِ دون أن يذكر صراحة أن الحمار الوحشي يكون أيضاً تشبيهاً للناقة. وفي فصله عن 'المشاهد في العصر الجاهلي' (ص٢٨٩-٣٠١) ملحوظة لافتةٌ حَوْلَ النَّفَس القصير لدى الجاهليين في رسم أي مشهد من مشاهد الحياة ومنها مشاهد الصيد. وهو يُعَلِّلُ ذلك بأنه ليس عن نَقْصٍ في الانفعال، ولا عن خُمُودٍ في العاطفة، أو ضَعْفٍ في القابلية الشعرية، أو عن سَطحِية في التجربة، ولكن مَبْعَثُهُ وَلَعُ الشاعر في أنْ يُلِمَّ بأطراف الأشياء وأنْ تَتَّسِعَ عَدَسَتُهُ حتى تحوي ما تُبْصِرُهُ العَينُ بأبعاده المختلفة. لهذا كانت القصيدةُ الجاهليةُ أقرَبُ إلى الموسوعة[!] منها إلى أي عمل آخر. ففيها الغزل وفيها الوصف وفيها **الفخر** إلى جانب المديح، وفيها ما تيسَّر من حكم ومواعظ، فلهذا لا يستطيع الباحثُ أن يَطْمَحَ في أنْ يَجِدَ صُورَةً مُتَكَامِلَةً

لمشاهد الصيد في هذا العصر (الجاهلي)، وحتى في العصرين التاليين، أي صُورَةً تَسْتَقِلُّ بهذا الموضوع، وتَنْفَرِدُ به فتحكي إثاراته، وتصفُ مظاهرَه، وتستغرقُ في تجاربه، وإنما هي شَتاتٌ مُتَفَرِّقاتٌ بين السطور المختلفة، فإذا ضَمَمْتَ بعضَها إلى بعض استقامَ لك مَشْهَدٌ ...، 'فالوحدة في التأليف مفقودة. ...، **ولكن الوحدة الشعورية قد تكون البديل**' (ص٢٨٩-٢٩٠. التأكيد، أي البنط الأسود العريض، من صنعي)، وخصوصاً عند شاعر مثل امرئ القيس. وأخيراً يرى في الفصل الذي عقده عن 'تطور قصيدة الطرد' أن 'الشعر الجاهلي في جملته العامة شعر طبيعة، وأن القصيدة العربية قبل أن يفسدها المديح، وما يتصل به كانت تتحدث عن الطبيعة وعناصرها المختلفة. ...، وأغلب الظن أن الطلل والحبيبة وَسِيلَتَانِ تقليديَّتَانِ تَقُودانِ إلى موضوعات القصيدة الأساسية، والعربيُّ بطَبْعِهِ يحْرِصُ على تقاليده....، وهذا يُفَسِّرُ للباحث بجلاءٍ عِلَّةَ محُافَظَةِ القصيدة على مَنْهَجِهَا عَبرَ القرون الطويلة.' (ص٣٣١-٣٣٩) وفي السياق نفسه (ص٣٣٢) يرى المؤلف أن صِلَةَ شعر الصيد بشعر الطبيعة نابعةٌ من تَعَلُّقِ العربي بالحيوان بعامة، والإبل والخيل بخاصة. ومن الطريف أن المؤلف يذكر في تمهيده (ص٩) عن الصيد والإنسان بين قوسين أن أكل اللحوم البشرية (الافتراس) كان يوماً ما شائعاً بين الناس جميعاً. وسوف يعطي ستيتكيفيتش، كما سوف نرى بَعْدُ، هذه الحقيقة أهمية كبرى في بحثه عن وحيد القرن من خلال الثور والحمار الوحشيين.

أما الدراسة الثانية فهي لعباس مصطفى الصالحي وعنوانها **الصيد والطرد في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري**.[1] تبدأُ الدراسةُ الفنيةُ في هذا العمل

(١) عباس مصطفى الصالحي، **الصيد والطرد في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري** (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨١). وهي في الأصل رسالة ماجستير، نوقشت في جامعة القاهرة، كلية دار العلوم، في ١٩٧١، في حين أن تاريخ المقدمة ١٩٧٤، وتاريخ نشر الطبعة التي بين أيدينا ١٩٨١. وقد سبق له أن نشرها (بغداد: مطبعة دار السلام، ١٩٧٤). وله كذلك مقالة بعنوان، ''الرجز وصلته بوصف الصيد والطرد،'' **مجلة المورد**، مج٢، ع٢، حزيران ١٩٧٣، ص٣٧-٤٠، ولم =

في صفحة ١٩٥ حتى صفحة ٢٥٧، وهي تقومُ على فصول أربعة (تشمل عناوين الفكرة، والعاطفة، والخيال، والأسلوب، ونهج القصيدة)، يعتمدُ فيها صاحبُها على بعض المؤلفات التقليدية في تاريخ الأدب، وأصول النقد الأدبي، والأسلوب، مُطَبِّقاً ما فيها من أفكار على موضوعه تطبيقاً شِبْهَ حَرْفيٍّ. وعلى الرغم من وُجُودِ وَعْيٍ مباشر بالشكل في القصيدة فليسَ له أثرٌ واضحٌ في صُلْبِ الدراسة وخصوصاً فيما يتصل بالقصيدة التقليدية ومشهد الصيد في جزئها الثاني (**الرحيل** حيث وصف الناقة، والثالث (**الفخر** حيث مشهد الصيد بالفرس). كما أن البُعْدَ الرمزيَّ للشعر غائبٌ في تحليل المؤلف لأمثلته. وقد أدَّى هذا المنهجُ بالمؤلف إلى الوقوع في تناقضاتٍ، ومن هذا ما نَقَلَهُ عن بعض مؤرخي الأدب من قوله إنَّ أكثرَ قصائد العصر الجاهلي تفتقرُ إلى وحدة الموضوع، '**فالشعر الجاهلي يكاد يخلو من المنطق والترتيب العقلي، فليست للقصيدة وحدة تأليفية في أكثر الشعر الجاهلي، وإن كان ثمة وحدة فكرية تربط بين أجزائها في عقل الشاعر.**' (ص٢٠٤. التأكيد من صنعي) مما يستدعي ملحوظة أمين الأخيرة في الدراسة السابقة. وهكذا يَصِلُ المؤلفُ إلى أن 'وَصْفَ الوَحْشِ، ومعارك الصيد لم يكن يَسْتَغْرِقُ كلَّ القصيدة، وإنما كان يَحْتَلُّ جُزءاً من أبياتها لذا وجدنا إلى جانب الوَصْفِ أغراضاً أخرى...، وهذا من شأنه أن يُفْقِدَ القَصيدةَ وَحْدَتَهَا الموضوعية.' (ص٢٠٥)

من الجَلِيِّ أنَّ فَهْمَ 'الوحدة' و'الغرض' الشعري هنا ينطوي على تبسيطٍ مُخِلٍّ لِمَعْنَى كُلٍّ منهما. ولعلَّ 'مجموعة الحقائق الأدبية القيِّمة' التي تَوَصَّلَ إليها المؤلفُ وأَرْبَتْ على الأربعين [؟؟!!] 'حقيقة' في 'الخاتمة' (ص٢٥٨-٢٦٩) تَكْشِفُ عن الكيفية التي يُمْكِنُ بها أن يُؤَدِّي مَنْهَجٌ مثل هذا في فَهْمِ الشعر إلى الوقوع في هُوَّةِ المبالغة التي يَعْسُرُ هَضْمُها أَيَّمَا عُسْر. فَكَيفَ تَخْرُجُ كُلُّ هذه الحقائق [؟!] مِنْ شِعْرٍ =

يُشِرْ في أثنائها إلى أطروحته/ كتابه هذا. كما لم يُشِرْ في مقالته إلى كتابه أو أطروحته؟! على الرغم من أنها تبدو أفضلَ بكثير مما وجدنا في كتابه.

خالٍ من المنطق والترتيب العقلي والوحدة بأنواعها[؟!].

في الدراسة الثالثة لعبد الرحمن رأفت الباشا بعنوان **شعر الطرد إلى نهاية القرن الثالث الهجري** (١٩٧٤)[1] نَجِدُ أنَّ المؤلفَ عَلَى وَعْيٍ مُهِمٍّ بالفرق بين شعر الصيد الذي كان يَرِدُ في ثنايا القصيدة التقليدية القديمة بوصفه فِقْرَةً من فَقَراتها اللازمة، وبين شعر الطرد الذي غَدَا فَنًّا قائماً بذاته. وهو يحاولُ في الفصل الثالث (ص٥٥-٧٧) أن يُمَهِّدَ للموضوع كي يستطيعَ القارئُ أن يُوازنَ بينهما الموازنة الواعية، ويَضَعَ يَدَهُ على خصائص كُلٍّ منهما. ويَصِلُ المؤلفُ هنا إلى أن 'مشهد الصيد في القصائد الجاهلية التقليدية ليس غرضاً من أغراضها المتعددة، كما هو الشأن بالنسبة لوصف الأطلال والتغزل بالمحبوبة، والتفاخر بقطع المفاوز في الهاجرة، **وإنما هو وسيلة إلى تحقيق غرضٍ ألا [!] وهو الإشادة بالمطية ناقةً كانت أم جواداً**.' (ص٧٠، التأكيد من صنعي)

يبني الباشا على هذا، وعلى ملحوظة كل من الجاحظ وابن قتيبة، تلك الملحوظة التي يُنْكِرُ عليهما المؤلفُ عَدَمَ دِقَّتِها وعَدَمَ شُمُولها، عن قتلِ الثورِ الكلابَ، أو قتلِ الكلابِ الثورَ، حُكْماً عامًّا مفادُه، 'أنَّ مشاهدَ الصيدِ هذه لم تَكُنْ في جُملتِها تُعَبِّرُ عن تجربةٍ عاناها الشاعرُ أو تُصَوِّرُ حادثةً رآها، فجاءتْ هذه المشاهدُ خاليةً من رَوْعَةِ الصدقِ، وتأثيرِهِ في النفس.' (ص٧٢) ومع ذلك فإن المؤلف ينتهي في هذا الفصل إلى ملحوظة صحيحة في مجملها، هي أنَّ 'فقرةَ الصيد كانت غنيةً بالصور، حافلةً بالأخيلة، مُفْعَمَةً بالحركة، مما كَفَلَ لها البقاءَ والنموَّ وجَعَلَها هي والنسيبَ أولَ مَولُودَيْنِ يَنْفَصِلانِ عن أُمِّهِما ويُكَوِّنانِ لِنَفْسَيْهِما - منذ أوائل العصر الأموي - شَخصيَّةً شِعريَّةً مُسْتَقِلَّةً تمَثَلَتْ في بابَيْ الغزل والطرد.' (ص٧٧) لكنَّ

(١) عبد الرحمن رأفت الباشا، **شعر الطرد إلى نهاية القرن الثالث الهجري** (بيروت: مؤسسة الرسالة ودار النفائس، ١٩٧٤). وهي أطروحة دكتوراه تعود إلى ١٩٦٨ (كلية الآداب، جامعة القاهرة). وقد نشرته دارا النشر ذاتهما تحت عنوان **الصيد عند العرب: أدواته وطرقه، حيوانه الصائد والمصيد** (١٤٠٣ هـ).

المؤلفَ ما يَلْبَثُ في تَصَوُّرِهِ للطردية وبنيتِها أنْ يَقَعَ في تَناقُضٍ واضطراب في الحكم ومبرراته، وذلك عندما يُخْضِعُهَا لِتَصَوُّرِهِ الخاص. فهو مثلاً يذكرُ 'أنَّ بناءَ الطردية في أحسن أحواله عند أبي نواس لم يبلغ مرتبةَ الكَمالِ التي كانَ يُرْجَى له أن يَبْلُغَها بسبب ما سادَ عصرَه من ثقافةٍ ومنطقٍ وموضوعية؛ ذلك لأن عملية الصيد لها عناصر ثابتة هي: الزمان، والمكان، والحيوان الصائد، والحيوان المصيد، والإنسان الذي يُوَجِّهُ الصيدَ، ثم ثمراتُ الصيد ونتائجُه. والطردية الكاملة (**عندي**) [التأكيد من صنع المؤلف] هي تلك التي تُلِمُّ بهذه العناصر كلها إلمْاماً مناسباً فتعطي كلَّ عُنْصُرٍ حَقَّهُ. ... غَيرَ أنَّ أبا نواس لم يُوَفَّق في أَيَّةٍ من طردياته إلى إقامة بنائها على هذا النمط الذي ذكرناه.' (ص٢٢٧-٢٢٨). ثم لا يلبث المؤلف أن يذكر عن أبي نواس نفسه وطردياته أن '**أعظم ميزة لهذه الطرديات هو ما اتسمت به من وحدة الموضوع والتسلسل المنطقي بين أجزائها**. ... ... وهو لم يشذَّ عن ذلك أبداً في سائر طردياته التي أربت على الخمسين إلا مرتين اثنتين، وفي لحظات سريعة خفيفة لا يكادُ يشعرُ بها القارئ.' (ص٢٣٢. التأكيد من صنعي) وعاد المؤلف نفسه إلى الموقف نفسه عندما ذكر (ص٢٦٨-٢٦٩) أن بناءَ طرديةِ عبد الصمد بن المعذَّل تامٌّ مُتكامِلٌ، على الرغم من أنه كانَ قد ذكر (ص٢٦٠-٢٦١) أنه عثر على هذه الطردية الوحيدة للشاعر، وبذلَ جهداً في إيضاح غموضها وإزالة اضطرابها، وتصحيح تصحيفها وشرح معانيها حتى استقامت مبنًى ومعنًى، وغَدَتْ مُيَسَّرةً للقراءة والدراسة.

ثمةَ تناقضٌ واضحٌ في الحكم في حالة أبي نواس، وغموضٌ في الحكم في حالة ابن المعذل من حيثُ حُكمُ المؤلف عليها بعد تحقيقها بنفسه. وقد لاحظنا شيئاً من التناقض والغموض نفسه لدى أمين، والصالحي أعلاه. وسوف يتناول ستيتكيفيتش طرديات أبي نواس في واحدة من مقالاته الأخيرة عن الصيد (٢٠٠٨) كما سنوضح أدناه.[1]

---

(١) وقد وقف الباشا عند طرديات ابن المعتز في فصل خاص (ص٣٣٤-٤٠٦) من كتابه وأعطاها مكانة =

يمكننــا الآن أن ننظـرَ في دراســة كُتِبَـتْ في منتــصف الثمانينــات مــن القــرن العشرين، وهي للباحثة سَوْسَن يَمُوت، بعنوان **مشاهد الصيد في الشعر الجاهلي**،[1] وكانت أطروحة للماجستير بالجامعة الأمريكية ببيروت (١٩٨٥)، بإشراف إحسان عباس. والواقع أن الرسالة جيدة من حيثُ دِقَّةُ صاحبتِها في التعامل مع موضوعها، ومع ما اختارته من مراجع ومصادر، ولكنها أغفلتْ تماماً ذكرَ أيِّ دراسةٍ سابقة عن موضوع الصيد في الشعر العربي قبل عملها [!] وقد عرضتْ للجانب الاقتصادي من عملية الصيد في المجتمع الجاهلي، كما سَلَكَتْ في بحثها مسلكاً إحصائيًّا، مُلْتَفِتَةً إلى ما سَمَّتْهُ 'معجم الصيد' (ص٣٥-٣٨) في الشعر الجاهلي، بعيداً عن مشاهد الصيد الأساسية، وناظرةً إلى مشهد الصيد ضمن القصيدة بوصفها كلاً في تحليل لأربع قصائد في نهاية أطروحتها. وقد التفتت بإحساس مرهف بالنصوص إلى اختلاف الصيد واقعاً عنه شعراً (انظر ص١٣٢-١٣٣). تُعَدُّ هذه الدراسةُ أكثرَ نُضْجاً مِن سابقاتها، إذ لم تَقَع في تناقضات ذاتية، أو تَسْطِيحٍ للموضوع، ولعلها لم تَرَ، أو لم يَرَ أستاذها قيمةً في مراجعة الدراسات السابقة، وإن كانت ضروريةً للوفاء بالمنهج العلمي في إجراء دراسة مثل هذه. وكان يمكن، بالطبع، أن تَتَوَسَّعَ إلى شيء من المقارنة مع موضوع الصيد في آداب أخرى، بحكم طبيعة المعهد العلمي الذي أنجزت عملَها من خلاله، وإن كانت معظم الدراسات السابقة عليها قد أغفلت، مع =

عالية في هذا السياق في مقابل رأيه المشكل في طرديات أبي نواس. وقد تردد الباشا في تقويمه لطرديات ابن المعتز بين إعجابه بها من ناحية وتناوله إياها من خلال منهج يفصل بين خصائص الطرديات المختلفة من بنيوية، ومعنوية، ولفظية، وتصويرية وموسيقية حتى ليصعب الوقوف عند القيمة الكلية لتلك الطرديات، بل وعند قيمة الملحوظات التي أبداها الباشا نفسه حولها كذلك. وسنرى ماذا يرى ستيتكيفيتش في طرديات ابن المعتز التي تناولها في مقالة مطولة، نترجمها في الكتاب الراهن.

(١) سوسن يموت، **مشاهد الصيد في الشعر الجاهلي**، أطروحة ماجستير (الجامعة الأمريكية ببيروت، ١٩٨٥).

ذلك، هذا الجانب بالمثل، فضلاً عن اقتصار تلك الدراسات على وصف المادة الشعرية وصفاً سطحيًّا، دون محاولة لتجاوز هذا النوع من الوصف إلى التحليل والموازنة بين النصوص واستخلاص قوانينها الشعرية من داخل الشعر.

يُمكنُ أنْ نضيفَ هنا عرضاً لبعض الكتابات المتأخرة نسبيًّا عن الموضوع. فثمة كتابان لعبد الرحمن عبد الرحيم عن شعر الصيد: الأول بعنوان **شعر الصيد في الجاهلية بين الواقع والتأويل** (٢٠٠٣)، والثاني بعنوان **تطور مشهد الصيد بين الجاهلية والإسلام** (٢٠٠٤). وسنقف عند الكتاب الأول الذي يتكون من مقدمة، وبابين، وخاتمة. يَتَفَرَّعُ البابُ الأول، 'شعر الصيد في العصر الجاهلي: عرض ووصف،' إلى أربعة فصول عن مظاهر الحياة العامة في العصر الجاهلي وعلاقتها بشعر الصيد، وطبيعة الصيد في الشعر الجاهلي، وأركان النص الشعري لنشاط الصيد، والمواجهة في عملية الصيد ونتائجها. والثاني، 'شعر الصيد في العصر الجاهلي: تحليل ونقد،' ويَتَفَرَّعُ إلى ثلاثة فصول عن أنماط شعر الصيد بين الثبات والتطور، ودلالات النص الشعري للصيد من خلال أمثلة تطبيقية لقصائد كاملة، وشعر الصيد من الوجهة الفنية إذ تناولَ أسلوبَ الحكاية، واللغة، والمعجم اللفظي، والصورة، والإيقاع والموسيقى، وتشابه الأساليب وتطورها.

يَذهَبُ الكاتبُ، في نهاية الفصل الأول (ص٤٧-٤٨)، إلى أن التعرض لشعر الصيد في العصر الجاهلي يَدُلُّ على أن الشعراء كثفوا فيه طاقةَ الحياة وصدق الأحاسيس، وتمكنوا من رصد دقائق الصورة من الوجهتين الفنية والنفسية، مما يَدُلُّ على ملكة راقية في التعبير، ورجاحة في التفكير وحيوية في الحياة الذاتية والإبداعية، ورقي الحياة الفكرية لعرب الجاهلية بشكل عام. وفي نهاية الفصل الثاني (ص٧٢) يذهب إلى أن الحديث عن البدايات الأولى لفن القصيد يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحديث عن شعر الصيد وكثرته وتطوره، لأنه جزء أساسي من التقليد الفني العام في القصيدة الجاهلية، وخصوصاً ما يتصل بوصف الفرس والصيد والإجادة فيهما. وبالطبع لا يتفق هذا الكلام مع ما ذهب إليه بعض الدارسين الذين

عرضنا لهم أعلاه من أن الحديث عن الصيد في القصيدة الجاهلية لم يكن جزءاً أساسيًّا من التقليد الفني العام فيها.

يَتَناوَلُ الباحثُ في الفصل الثاني من الباب الثاني، 'الرؤية الدلالية لأركان النص' (ص١٩١-٢٠١)، الإشارات المختلفة للنقاد المعاصرين إلى شعر الصيد في القصيدة الجاهلية، وهي إشارات وردت في دراسات تتناول الشعر الجاهلي بشكل عام ومن حيث الصورة الشعرية، ولكنه عاد فحسب إلى دراسة واحدة مباشرة عن شعر الصيد وهي دراسة الصالحي (١٩٨١). وهو يُعَلِّقُ على كل هذه الإشارات بقوله (ص٢٠١)، ''إن الرموزَ التي حفل بها شعر الصيد رموزٌ لكائنات أرضية أساسها المتين يَتَحَدَّرُ من المجتمع، وما يَعْتَوِرُه من صراعات، وما يَمُورُ به من تناقضات، وتعبير عن ذوات تفكر في الأرض وتبحث عن سبل وقيم تنفي حالة القلق، وتُنْبِئُ عن حالة التحول والولادة التي كان المجتمع يرنو إليها.'' ولا شك أن هذا الحكمَ يَنطبقُ على القصيدة الجاهلية ككل وليس شعر الصيد فحسب. من ثَمَّ نجد تعميماً في الحكم لا يُضْفِي على شعر الصيد الخصوصية التي يَستَحِقُّها.

أخيراً هناكَ أطروحةٌ ماجستير بعنوان **شعرُ الصَّيْدِ بَينَ العَصرَيْن الجَاهِلي والعَبَّاسِيّ: دِراسةٌ في تَطوُّر الوَصفِ والأوزَان**، للباحث عبد الباسط صالح يونس الجياش (٢٠٠٩). وحسب إحدى المراجعات على شبكة الإنترنت لهذا العمل، يرى صاحب الأطروحة أن قد وقع الاختيارُ في هذا البحث على شعر (الصَّيد) بوصفه نوعاً من أنواعِ الشعر العربيِّ يأخذ مكانه بقوَّةٍ داخل كلِّ قصيدةٍ وبالتحديد في القصيدة الجاهليَّة لما تمتاز به هذه القصيدة من تنوُّعٍ في الموضُوعات واستطرادٍ في الأفكار قبل الولوج في صلب موضوعها. والدراسة وصفية في مجملها على الرغم من تمسكها بالتطور والتجديد والتحول في عناوينها. وقد عاد صاحبها إلى دراسات كلٍّ من أمين والباشا، ويموت.[1]

(١) انظر كذلك تيسير عبد السميع الشريف، **قصة الصيد في الشعر الجاهلي**، رسالة ماجستير (القاهرة: =

الصيد في الدرس الأدبي الغربي

نَستَطيعُ أن نَعرِضَ بإيجازٍ لكتاب مارسل تيبو بعنوان **أيِّل الحب: الطرد في أدب العصور الوسطى** (١٩٧٤)[1] وموضوع الكتاب هو الصيد في العصور الوسطى من حيث البعد الشعري والمعنى، والدلالة. وتُرَكِّزُ المؤلفةُ على مدونة أدبية متميزة تطورت من موضوع الصيد حتى أصبحت ذات علاقة استعارية وثيقة بفن الحب.

=

كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، ؟١٩٦)، وأحمد محمد النجار، **تطور الشعر القصصي في وصف الأوابد من العصر الجاهلي إلى العصر الأموي** (القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٧٩) ونادية حسن الجندي، **وصف الصيد في الشعر الجاهلي**، رسالة ماجستير (القاهرة: كلية الدراسات الإسلامية والعربية، جامعة الأزهر، ١٩٨١)، وفهر محمود محمد شاكر، **مشاهد الصيد في الشعر العربي حتى آخر العصر الأموي: دراسة عن الحمار الوحشي**، رسالة ماجستير (القاهرة: كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٩١)، ولبنى عبد اللطيف علي أبو شادي، **لوحات الصيد في الشعر الجاهلي: دراسة فنية**، رسالة ماجستير (القاهرة: كلية الآداب، جامعة عين شمس، ١٩٩٥)، وجمال عبد السلام علي الطراونة، **الطرد في الشعر العباسي في القرن الرابع الهجري**، رسالة ماجستير (الكرك: جامعة مؤتة، ١٩٩٦)، وسعد عكاشة (باحث مغربي)، **الصيد في الشعر الجاهلي: دراسة أنثروبولوجية**، أطروحة دكتوراه (٢٠٠١). وواضح من عناوين هذه الأعمال انحصارها في 'الوصف' و'مشاهد' و'لوحات' الصيد في الشعر الجاهلي، وليس ثم عناوين فرعية، سوى في الأخيرة منها، تكشف طبيعة الدراسة. ومهما يكن من أمر، فقد درست مشاهد الصيد نفسها هذه من منظور علم السرد المعاصر على يد بعض الدارسين المعاصرين، انظر بدر محمد إبراهيم، **السرد في دواوين شعراء المعلقات**، رسالة دكتوراه (القاهرة: كلية الآداب، جامعة القاهرة، ٢٠٠٤)، ص١٨٤-٢٣٤، ومحمود أحمد محمود العشيري، **البناء السردي في القصيدة الجاهلية**، رسالة دكتوراه (الفيوم: كلية دار العلوم، الفيوم، ٢٠٠٤)، ص٧٥-١٣٢.

(١) مارسل تيبو، **أيِّلُ الحب: الطرد في أدب العصور الوسطى**،

Marcelle Thiébeau, *The Stag of Love: The Chase in Medieval Literature* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1974).

والكتاب في أساسه أطروحة دكتوراه (تحت اسم مارسل تيبو ريختر، جامعة كولومبيا، ١٩٦٢) تحت عنوان **القصص الرمزي لصيد الحب: نوع أدبي قروسطي**، وإن لم تذكر ذلك المؤلفة في مقدمتها.

وهي تصف، في الفصل الأول، الصيد الفعلي في القرون الوسطى، وتَسْرِدُ المعاني الأيقونية التي ارتبطت بحيوان الأيِّل (الوَعْل الجبلي). ومن ثم تُناقِشُ المؤلفةُ الأنماطَ الأكثر تكراراً للصيد في ثلاثة أعمال أدبية مهمة من تلك الحقبة عن الصيد المقدس، والصيد المُهْلِك، والصيد الإيجابي (الحَلال). وبعد أن تتناول المؤلفة الصيد في الأدب اليوناني واللاتيني بوصفه خلفيةً لموضوعها، تحُلِّلُ أعمالَ ثلاثةٍ من كُتَّابِ القرون الوسطى (كريتين، تشوسر، وجوتفريد). وهي تَخْتِمُ عملَها بمناقشة دلالة 'صيد الحب' في بعض الأعمال غير المعروفة، أو المكتشفة حديثاً من القرون الثالث عشر والرابع عشر، والخامس عشر.

هذا الكتاب مُهِمٌّ بالنسبة إلينا لأنه يشتبك مع عمل ستيتكيفيتش في موضوع الصيد في المستوى النقدي حيث محاولة التحليل العميق للصيد في أبعاده الاستعارية والرمزية، من جهة أن الصيدَ المجازي، كما تقول المؤلفة في تقديمها (ص١١)، غيرُ محدود بالتعبير عن الحب وإنما يمكنُ أن يستوعبَ ضَرباً من التجارب المتنوعة. وترى المؤلفة (ص١٢) أن كتب الصيد القروسطية ذات مسحة بلاغية، ومن ثم تَضُمُّهَا إلى المصادر الأدبية الأخرى التي تُثبتُ رمزيةَ الأيِّل وأيقونيته في الأدب والفن. وهي تَرَى أن استعارات الصيد في أدب العصور الوسطى كانت في أغلب الأحيان، وإنْ لم يكن بشكل حصري، استعاراتٍ للحب. كما أن أنواع الصيد المختلفة المذكورة أعلاه كانت تتداخل مع موضوع 'صيد الحب'، أي كون الأيِّل رمزاً للمحبوبة في مشهد الصيد. كما تشير المؤلفة إلى صيد وحيد القرن في كتب العصور الوسطى عن الصيد، وفي المنمنمات والمطرزات. وموضوع وحيد القرن ذو أهمية كبيرة في تطور عمل ستيتكيفيتش عن الصيد في الشعر العربي، كما سنرى أدناه.

كذلك تشير المؤلفة إلى الصيد في الأدب العربي (ص٢٦، وص٩٤، وص١٥٤) إذ تذكر بعض كتب الصيد العربية والفارسية التي كانت معروفة في اللاتينية في تلك الحقبة، وتوازن بين بعض صور فرجيل عن الصيد وأمثلة من

صورة المرأة/ الغزال[1] في الشعر العربي الكلاسيكي عند ابن خفاجة، وغيره من خلال بعض ترجمات أرثر أربري لعمل ابن سعيد المغربي صاحب **المُغْرِب في حُلَى المَغْرِب** و**رايات المبرَّزين وغايات المميَّزين**، و**للمعلقات**، وديوان **أغنية المحبين** للشاعر فخر الدين إبراهيم بن شهريار الهمذاني المعروف بالعراقي، من القرن الثامن، وكان صُوفيًّا يكتب الشعر بالفارسية.

على الرغم من أن ستيتكيفيتش لم يذكر كتاب تيبو في مراجعه، فإن عمله في الصيد في الأدب العربي يكشف عن استيعابه للخلفية نفسها عن الموضوع في الأدب الغربي، كما أشار في كلمته إلى القارئ في صدر الكتاب الراهن. كما قد نرى آثاراً لذلك في إشاراته المتعددة إلى تراث الصيد في الأدب الكلاسيكي القديم عند اليونان والرومان، وفي العصور الوسطى. كذلك سنرى إشارات مباشرة إلى 'صيد الحب' في أول مقالة له مباشرة في الموضوع (١٩٩٦).

---

(١) في الشعر العربي تصبح المحبوبة/ الغزالة هي الصائدة للشاعر المحب من خلال عينيها الساحرتين، انظر ج.سي. بيرجل، ''المرأة الغزالة ونظراتها القاتلة،''

J. C. Bürgel, ''The Lady Gazelle and her Murderous Glances,'' *Journal of Arabic Literature,* xx, pp.1-11.

ويتناول الكاتب في مقالته المقارنة التقليدية في شعر الحب العربي بين المحبوبة والغزال، مُطَوِّراً من هذه النواة صورةَ الغزالة التي تَتَحَوَّلُ إلى صائد، ومطاردة المحب من أجل أَسْرِهِ أو حتى قتله، في مثل قول العباس بن الأحنف:

ريمٌ رَمى قاصِداً قَلبي بِمُقلَتِهِ   أَفديهِ مِن قاصِدٍ قَلبي وَأَحميهِ

ونستطيع أن نلاحظ أن هذه الصورة للمحبوبة إلى الربط بين عيونها والسهام لدى بعض الشعراء الجاهليين مثل امرئ القيس وغيره من الشعراء بعد ذلك. أما صورة الرئم/ الغزال فقد استمرت كذلك في الشعر العربي حتى أحمد شوقي:

ريمٌ عَلى القاعِ بَينَ البانِ وَالعَلَمِ   أَحَلَّ سَفكَ دَمي في الأَشهُرِ الحُرُمِ

وقد التفتت سوسن يموت (١٩٨٥) إلى هذا السياق لمعجم الصيد بعيداً عن مجال الصيد الواقعي كما أشرنا أعلاه.

تُعَدُّ مقالةُ 'الاسم والنعت: لغة الاصطلاح في تسميات الحيوان ورموزه في الشعر العربي القديم،' (١٩٨٦)[1] تمهيداً ضمنيًّا لدرس الصيد والطرد في الشعر العربي لدى ياروسلاف ستيتكيفيتش. وقد ظَلَّ ستيتكيفيتش متأملاً في الموضوع لمدة عشر سنوات أخرى عندما أخرج كتابه (١٩٩٦) عن **محمد والغصن الذهبي**، إذ يقرأ قصة ثمود وقصة عقر الناقة، المسطورتين في القرآن الكريم، واللتان تعودان إلى قبل الإسلام بآلاف من السنين، ويعيد ترميم الشكل الأسطوري الذي وردت فيه القصتان في كتب التاريخ. وفي السنة نفسها (١٩٩٦) يُخْرِجُ مقالتَه الأولى عن 'إرهاصات الطردية،' وقد استمر حتى اليوم (٢٠١١) في بحث الموضوع وكتابة مقالات متوالية عنه هي التي نعرض لها هنا ونترجم منها تسعة مقالات دون تلك التي كتبها بالعربية. وكما ذكرنا نتناول بدايةً مقالة 'الاسم والنعت' ثم نعرض لبقية المقالات على النحو الذي ذكرناه آنفاً. ومهما يكن من أمر، تبدو المقالات الأساسية التي كتبها ياروسلاف ستيتكيفيتش عن الصيد في الشعر العربي الكلاسيكي أشبه بالدوائر المتداخلة التي تؤدي إحداها إلى الأخرى بصورة عضوية خاصة.

يمكننا النظر إلى 'مقالة الناقة/ الاسم والنعت' من جهتين رئيستين: منهج ستيتكيفيتش في تناول الشعر العربي الكلاسيكي، وما يتصل فيها بموضوع الصيد

(١) ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''الاسم والنعت: الفيلولوجيا والسيميوطيقا في لغة تسمية الحيوان في الشعر العربي القديم،''

Jaroslav Stetkevych, 'Name and Epithet: The Philology and Semiotics of Animal Nomenclature in Early Arabic Poetry,' *Journal of Near Eastern Studies*, 45, Nr. 2 (1986), pp. 89-124.

وقد ترجمت حسنة عبد السميع المقالة تحت عنوان ''الاسم والنعت: لغة الاصطلاح في تسميات الحيوان ورموزه في الشعر العربي القديم،'' **فصول، مجلة النقد الأدبي**، مج١٤، ع٢، صيف ١٩٩٥، ص١٧٤-٢٠٣.

والطرد. وهما أمران لا ينفصلان تماماً هنا. يشير ستيتكيفيتش في مقالة 'الاسم والنعت،' (هامش٦٣)، إلى أن الأسماء التي أطلقها الشعراء البدو على أفراسهم/فرسانهم ذات جوهر رمزي أكثر من كونها مجرد أسماء نعتية، إلاَّ أنَّ تحليلاً أكثر تفصيلاً لهذا المظهر سوف يجد مكانه المناسب في مناقشة مستقلة لفروسية الطرد في القصيدة العربية القديمة. ولعل هذه الملحوظة تكون من أوائل الإشارات إلى موضوع الصيد والطرد في كتابات ستيتكيفيتش. بل إننا نستطيع أن نَرْصُدَ حَيْرَةَ ستيتكيفيتش، أو تساؤله المثير، في هامش آخر من المقالة نفسها، (رقم ٨٩)، حول حقيقة الثور الوحشي في القصيدة الجاهلية، وما يظهر به من تسميات نعتية، مثل الـ'نعجة' التي تقوده إلى الـ'رئم' في العربية والعبرية، في سفر أيوب، وكذلك في التلمود، إذ تعني الكلمة الـ'ثور جليل'. وعلاوةً على ذلك، يمكن لنا أن نعثر على هذا الثور الجليل، في النهاية، أو نفهمه، أو نتخيله في صورة الحيوان الخرافي المعروف ذي القرن الواحد [وحيد القرن] unicorn. فهذا الهامش المبكر (١٩٨٦) يرهص مباشرة بمقالة ستيتكيفيتش المطولة عن 'البحث عن وحيد القرن: الحمار الوحشي، والثور الوحشي في القصيدة العربية،' (٢٠٠٢)، ويستدعيها إلى أذهاننا.

تَتَّخِذُ ملحوظاتُ ستيتكيفيتش الأساسيةُ في مقالة 'مقالة الناقة' قيمتَها الجوهرية في مسار درس الشعر العربي القديم لدى المستشرقين والعرب المعاصرين على السواء من خلال عدم التفات هؤلاء جميعاً إليها إلا لِمَاماً، أي إلى مضمونها أو قيمتها الرمزية، على الرغم من ظهورها على سطح الشعر القديم، من جهة، ومن خلال تصريح بعضهم بملحوظات تَنِمُّ عن عدم محاولة فَهْمِ الظاهرة، وقد لمحوها، ولكن من خلال مفاهيم مبتسرة في فَهْمِ الشعر العربي الكلاسيكي، كما اتضح من عرضنا لهذه الدراسات أعلاه.[1]

---

(١) انظر كذلك، على سبيل المثال، ملحوظة لنولدكه (في **المعلقات الخمس**، ج١، ص٣ وما بعدها) إذ يبديها، كما يقول نيكلسون (في **تاريخ العرب الأدبي في الجاهلية وصدر الإسلام**، ترجمة وتحقيق =

تنبني مقالة ستيتكيفيتش، باختصار شديد، على ملحوظة نُدْرَةِ استخدام الشاعر الكلاسيكي، وخصوصاً الجاهلي والمخضرم والأموي، الأسماءَ التي تحملُها الحيوانات المختلفة في قسم **الرحيل** الذي يقوم على وصف الناقة، وتُشَبَّهُ بها حيواناتٌ أخرى أساسية، وخصوصاً الثور الوحشي، والبقرة الوحشية، والحمار الوحشي و-أو أتانه/ أتنه، واستخدام **النعوت** بدلاً من **الأسماء**، بما في ذلك اسم 'الناقة' نفسه. تَتَلَخَّصُ قيمة هذه الملحوظة في الدلالة الرمزية التي تحملها هذه الحيوانات جميعاً عندما يشار إليها بـ**نعوت** في مقابل الدلالة الحرفية المباشرة التي تكتسبها عندما يشار إليها برموزها اللغوية المعهودة، أي بـ**أسماء**، مع بعض الاستثناءات المؤكِّدة للقاعدة، إذا جاز التعبير. ويَنْسَحِبُ هذا المبدأ على حيوانات أخرى في أقسام أخرى من القصيدة مثل الجمل في **النسيب**، والفرس في **الفخر**.

من الواضح أن منهج ستيتكيفيتش يقوم على ملحوظات متبصرة (ص١٧٤-١٧٦) لنهج القصيدة العربية القديمة في أقسامها المختلفة، بدءاً من تسمية هذه الأقسام نفسها تسمياتٍ تكون مجرد اصطلاح بارع لأُطُرِها أكثر منها تعبيراً عن موضوع مكتمل، وإمساكاً بالخيط من أوله إذ يَجِدُ غُمُوضاً يَكْتَنِفُ كلمة 'ناقة' مثلاً في أصلها اللغوي واشتقاقاته التي تصل إلى ما يقرب من اثنتي عشرة صيغة، تكتنفها =

صفاء خلوصي (بغداد: مطبعة المعارف، ١٩٦٩)، ص١٣٥، هـ٢٤) بوصفها 'ملحوظة غريبة توضح السمة المصطنعة لهذا الشعر، وهو أن بعض الحيوانات المعروفة عند العرب جِدَّ المعرفة (كالنمر الأرقط واليربوع والأرنب البري) نادراً ما تذكر وقَلَّما توصَفُ؛ لا لسببٍ، على ما يظهر إلا لأنها لم تُدْرَجُ في القائمة التقليدية.' وقارن هنا أيضاً بما ذكره ستيتكيفيتش، مثلاً، عن ظهور طيور القنص بأسمائها، مثل اللقوة والعقاب والصقر، أي من خلال الرموز اللغوية المباشرة التي تشير إليها، في مقابل 'قطاة الرمل' التي تظهر كذلك بوصفها قطاة واضحة ومع ذلك تقوم بأدوار ذات قيمة مجازية عالية في وحدات موضوعية أخرى من القصيدة الكلاسيكية، إضافةً إلى المشاهد المتصلة بالناقة، مما يلفت النظر بشدة ويدعو إلى التأمل، على حَدِّ تعبير ستيتكيفيتش.

من ثـمَّ تغيراتٌ محُيِّرَة، تَصِلُ بها إلى العنقاء، ذلك الكائن الأسطوري؛ والطائر المأساوي لتجارة النباتات العطرية جنوب الجزيرة العربية، مما لا يَبْعُدُ عن التصور الأسطوري الشعري العربي المحيط بالناقة، وهو ما سوف نجد له تطوراً في كتابه **العرب والغصن الذهبي** (١٩٩٦) ومقالته عن وحيد القرن (٢٠٠٢). يصل ستيتكيفيتش هنا إلى أن أغلب التنوعات النصية المبكرة الحدوث لكلمة 'ناقة' تقع وحسب في القرآن الكريم في سياق قصة ناقة صالح، وذلك في مقابل ندرة وجودها في نصوص تنتمي إلى العصر الجاهلي، مما يدعو إلى الحيرة نظراً إلى طبيعة الناقة الكلية الحضور في الشعر الجاهلي بوصفها البطل بالنسبة إلى الشاعر البدوي، ومن حيث التصاقها بالقسم الموضوعي والبنيوي في القصيدة القديمة الخاص بها، **الرحيل**. أما في قِسْمَيْ **النسيب** و**الفخر**، فيمكن أن نجد ذكراً وحضوراً للناقة بهذا الاسم، وإن كان قليلاً مع ذلك، نظراً لعدم رَمْزِيَّتِها في هذا السياق.

من الملحوظات المهمة كذلك، وهو ما لاحظه أيضاً القدماء لكن دون تفسير مقنع، ما ذكره ستيتكيفيتش، (ص١٧٨-١٧٩)، من أن الشاعر الجاهلي يمتطي ناقته (الأنثى) في النسيب والرحيل، في حين يكون الجمل الفحل حاملاً لهودج المحبوبة في النسيب. وهو يتابع بدايات ظهور كلمة 'ناقة' في الشعر القديم، وخصوصاً في شعر ذي الرمة، الذي يشبه، في رأينا، الأعشى شكليًّا على الأقل في هذا الصدد. كما يلاحظ في الوقت نفسه كثرة ظهور هذه الكلمة مع تقلص قسم الرحيل نفسه بداية من الشعر الأموي، باستثناء ذي الرمة بطبيعة الحال، إذ انتقلت لدى شعراء كثيرين إلى النسيب الغنائي أكثر مما كانت عليه في الرحيل البطولي الدرامي.

يجُمِلُ ستيتكيفيتش (ص١٨٠) دلالةَ ملحوظاته هذه في أن الناقة في الشعر الجاهلي، وفي السياقات الشعرية ذات الطابع البدوي، لم تَحْظَ بحديثٍ مباشر عنها، ولم يُولِها دارسو الأدب العربي حتى الآن [١٩٨٦، وفي الحقيقة حتى ٢٠٠٨

باستثناء ستيتكيفيتش وباحثَيْنِ أو ثلاثة من تلاميذه] انتباهاً على الإطلاق.(١) لقد حدث هذا على نطاق واسع، لأن الإشارات التلميحية المتعلقة بذكر الحيوان كلها كانت تندرج تحت فئة أكبر ألا وهي المترادفات، والتي تصل إلى ما يقرب من ستة آلاف كلمة خاصة بالجمل، يعود أغلبها إلى الناقة في المعجم العربي الكلاسيكي. فإنْ وُجِدَت الكلمةُ شعريًّا، على الرغم من تناثرها، فإنها تعمل في العقل أكثر مما تعمل في الأذن، بوصفها تجريداً يَتَعَرَّى من كل النعوت المتكاثرة حولها، وبوصفها رمزاً. فكيف يمكن أن يكون لمثل هذه الكلمة المهجورة كُلُّ هذا القدر من الأهمية؟

هنا يشير ستيتكيفيتش إلى طبيعة الإشارة النعتية، وعلى نحو غير مباشر، إلى الحيوانات التي يبدو أن لها مكافئاً رمزيًّا بالغ القوة. ويطبق المنهج نفسه على مفردة 'الفرس' التي لا ترد في سياقات تتعلق بمطاردتها، أي بالصورة الموضوعية الفعلية المكرَّسة لوصف الفرس. وكذلك الأمر بالنسبة إلى الحمار الوحشي، والثور الوحشي، والبقرة الوحشية، وأتن الحمار الوحشي عندما تكون ممثلة للبطل في مشهد الرحيل. وفيما بعد (في المقالة نفسها) يتناول ستيتكيفيتش كذلك 'الجمل'

---

(١) انظر مايكل سلس، ''مثل يدَيْ رجل يغرق: عالما التشبيه والرمز في قسم الناقة من قصيدة بشامة 'هَجَرْتَ أمامة'،''

Michael Sells, ''Like the Arms of a Drowning Man: Simile and Symbol Worlds in the Nāqa Section of Bashāma's *HAJATA UMĀMA*,'' in Wolfhart Heinrichs and Gregor Schoeler, eds., *Festschrift Ewald Wagner zum 65. Geburtstag. Band 2, Studien zur arabischen Dichtung.* Beiruter Texte und Studien, Vol. 54 (Beirut: in commission by Franz Steiner Verlag Stuttgart, 1994), pp. 18-41.

[ويقتبس سلس عنوان مقالته من بيتين لبشامة في القصيدة نفسها وهما:

كَأَنَّ يَديها إذا أَرقَلَت ... وَقَد جُرْنَ ثُمَّ اهتَدَينَ السَّبيلا

يَدا عائِمٍ خَرَّ في غَمرَةٍ ... قَد ادرَكَهُ المَوتُ إلّا قَليلا

- المترجم].

الذي يرد أساساً في النسيب، كما أن الناقة تُشَبَّهُ به في نعت 'جُمَالِيَّة.' ويُشَدِّدُ ستيتكيفيتش هنا (ص١٨٦) على أهمية اختلاف تَصَوُّرِ الشاعر للحيوانات الأخرى، والطيور ذات العزلة الحزينة عن تصوره للناقة بطلة الموضوعات المتفرعة من الرحلة والصيد وهدفه. فامتحانُ النفس من خلال استعارات ممتدة غامضة تَتَعَلَّقُ بالصراع تقليدٌ نمطيٌّ قديم. ولهذا لم تكن الناقة في التعبير الشعري مجردَ كلمةٍ بقدر ما كان لها من علاقات حميمة تصلها بذات الشاعر. وقد كانت تلك الحميمية من الثراء بمكان إذ أَسْبَغَتْ على الحيوان معاني متضاربة وغريبة، في الشكل والطباع، ومتناقضة. ولهذا فهي صُورَةٌ لأفضل دليل على حِسِّ الشاعر البدوي المرهف تجاهَ ما تَفعَلُهُ الصحراء بالموجودات. إن ناقة الشاعر البدوي بكل ثرائها النعتي تُعَبِّرُ أكثر ما تُعَبِّرُ عن الكمال الوظيفي. ولم تكن ثمةَ قوالبُ جماليةٌ محددةٌ الاصطلاح تَخْتَصُّ بما تعنيه الناقة بالنسبة إلى الشاعر في أقدم أمثلة الشعر العربي. لقد كانت كلمة 'ناقة' في مرحلة الكمون تَتَحَيَّنُ الفرصةَ للظهور والكشف عَمَّا لم يُعَبَّرْ عنه من معانيها؛ تلك المعاني التي من شأنها أن تُصَنِّفَ ذلك العدد الذي لا حَصْرَ له من النعوت غير المترابطة. ولتفسير علاقة الناقة بالتشبيهات النمطية لها بالحمار والثور الوحشيين يقترح ستيتكيفيتش النظر إليها من الوجهة البنيوية، أي عبر العناية بفَهْمِ تَطَوُّرِ المحتوى الشعري؛ فبعضُ العناصرِ المكوِّنة للشعر قد تكون أقدم من الإطار أو المبدأ المحتوي المنظِّم لها.

ينطلق ستيتكيفيتش في مقالته المباشرة الأولى عن الصيد، 'الصيد في القصيدة العربية: إرهاصات الطردية،' (١٩٩٦)(١) من إيمان بصرامة النظام البنيوي للقصيدة

---

(١) ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''الصيد في القصيدة العربية: إرهاصات الطردية،''
Jaroslav Stetkevych, ''The Hunt in the Arabic *Qaṣīdah*: The Antecedents of the *Ṭardiyyah*,'' In J. R. Smart, ed. *Tradition and Modernity in Arabic Language and Literature* (Surrey: Curzon Press, 1996). Pp. 102-118.

العربية القديمة، وهو نظام يتولَّد عن أقسام هذه القصيدة التي تُحَدِّدُ نَوعَ التيمات التي تَقبَلُهَا، والحالاتِ النفسيةَ، والدلالة الدائمة لتلك التيمات. هنا (ص١٠٢) يذهب ستيتكيفيتش إلى أن الشعر العربي، بسبب تلك الصرامة البنيوية للقصيدة وترتيب أقسامها، هو بالضرورة شِعْرٌ يَمتَدُّ، أو بالأحرى، يُوشِكُ أن يَمتَدَّ، في اتجاهه العَمَلي من أجل إنجاز أعمال فنية فردية وأصيلة، إلى الداخل- داخله الخاص، بدرجة عالية قادرة على إثاراته الخيالية 'الخاصة' ودقائقه المستوعَبة ذاتيًّا- وهذه الإثاراتُ والدقائقُ هي كذلك حُدُودُه الشكليةُ التي لا تَسْمَحُ بمساحة كبيرة للإسراف في المنظورات، أو خصوصيات البنية والحالة النفسية غير تلك المتعلقة بخصوصية النوع الأدبي، كما لا تَسْمَحُ بإسراف في المناورة الاستكشافية الشكلية خارج تلك الحدود المؤسسة- كَونَ هذه هي الأشياءُ جميعُها التي ندعوها في اللغة الأدبية النقدية الحديثة 'الحريةُ الشعريةُ الإبداعيةُ،' التي لن تكون، في حالة الإحساس بالشكل في الشعر العربي الكلاسيكي، أَقَلَّ مِن مُفارَقَة تاريخية.

هكذا يُمكِنُ أن نرى، كما يقول ستيتكيفيتش في نهاية هذا المقال الأول التأسيسي لموضوع الصيد والطرد، في تاريخ النوع الشعري العربي أن مَوْلِدَ جَسَدٍ شَكْلِيٍّ جديد تقريباً هو حالةٌ من القطع النموذجي للحَبْلِ السُّرِّي. ومع ذلك، فإن في رؤية التطور في مدى قريب، تكون قصيدة الطردية، بكل حلقات وَصْلِها الموضوعاتية والشكلية بالقصيدة، قد قَطَعَتْ جِراحِيًّا في البداية حَلْقَةً واحِدَةً فقط، وهي في الحقيقة أقربُ الروابط الخارجية إلى الرحم/ القالب- أي تلك الخاصة بملكية معيار القصيدة الكلاسيكية من قافية ووزن. وهكذا عندما كانت الطرديات الأموية الأولى تُنْجَزُ إنجازاً فِعْلِيًّا، كانت تَتِمُّ في بحر الرجز، المعتبر حينئذٍ، وفيما بعدُ، وَاقِعاً خارجَ النطاق العروضي الكلاسيكي. كذلك كانت هذه القصائد تجري حَسبَ القافية المُصَرَّعَة، مُنْتِجَةً شِعراً قصيرَ الطول بصورة متطرفة. أما الشكل الناتج - بهذا المعنى التقني إلى أكبر درجة- فكان 'أرجوزة.' هكذا آثَرَ شعراء الطردية أقلَّ الأنماط معياريةً وأكثرها 'شعبيةً،' واسترخاءً وَزنِيًّا، حتى لَيستطيعُ المرءُ أن يقولَ

ببصيرة إنه نمط 'فولكلوري' من النظام العروضي المتاح في ذلك الوقت للشاعر العربي. إن ثمة تناقضات ظاهرية في اختيار مثل هذا العروض، وخصوصاً لنوع شعري 'بلاطي' على وجه التحديد.

في المقالة الثانية، 'الصيد في الشعر العربي الكلاسيكي من القصيدة المخضرمة إلى الطردية الأموية،' (١٩٩٩)[١] يحاول ستيتكيفيتش، عبر تحليل قصائد لكل من المُزَرِّد، وعَبدَة بن الطبيب، والشَّمَرْدَل، أن يَتَتَبَّعَ عَمَلِيَّةً بعينها في التطور الأدبي-التاريخي لمعاني (موتيفات، تيمات) الصيد the hunting topos في المدونة الشعرية العربية الكلاسيكية، أي عملية الانتقال من سمات الصيد بوصفها مُكَوِّناً شَكْلِيًّا وبنيويًّا في النوع الشعري الأكبر للقصيدة الجاهلية والمخضرمة إلى بزوغ قصيدة الصيد الأقصر والقائمة بذاتها، الطَّرَدِيَّة، في الحقبة الأموية التي حدثت فيها مراحل أساسية من تقطيع لأوصال القصيدة العربية: في صورة قصيدة الغزل والخمرية. ذلك أن موضوع الصيد، بوصفه موضوعاً شعريًّا، سابقاً على هُوِيَّتِهِ الشكلية الجديدة بوصفه قصيدة [أي طردية]، لا يزالُ يَحمَلُ - من داخل مصادر القصيدة - اختلافَه الداخلي واستقطابه البنيوي والسيميوطيقي. في عبارة أخرى: إنه لا يعني بالضرورة ما يُمَثِّلُهُ ولا يُمَثِّلُ ما يعنيه في شكله الخارجي الجديد، ولا حتى في نَوْعِهِ الجديد.

يُفرِدُ ياروسلاف ستيتكيفيتش المقالةَ الثالثةَ عن الصيد في الشعر العربي الكلاسيكي (٢٠٠٠) تحت عنوان 'التضحية والفداء في الشعر الإسلامي المبكر

---

(١) ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''الصيد في الشعر العربي الكلاسيكي من القصيدة المخضرمة إلى الطردية الأموية،''

Jaroslav Stetkevych, ''The Hunt in Classical Arabic Poetry: From Mukhaḍram *Qaṣīdah* to Umayyad *Ṭardiyyah*,'' *Journal of Arabic Literature*, 30, No. 2 (1999): 108-127.

'الصائد البائس' لدى الحطيئة،'[1] مُتَناوِلاً، على خلفية الشعر الجاهلي والمخضرم، قصيدةَ الحطيئة 'وطاوي ثلاث.' وهي قصيدةٌ لافتةٌ للانتباه عن أعرابي/ صائد بائس، ينجحُ، مع ذلك، في صَيدِهِ لحمار وحشي بَعدَ أنْ هَمَّ بذَبْحِ ابنه كي يقدِّم لحَمَهُ طَعاماً لضيفٍ طارئ عليه، على الرغم من أن السياق ليس سياقَ رثاءٍ حَسبَ القانون الشعري الذي التفتَ إليه الجاحظ وابن قتيبة مما أشرنا إليه آنفاً. ثمةَ إشكاليةٌ أوليَّةٌ إذاً في هذه القصيدة تجعَلُهَا مِثالاً نادراً، يَستَحِقُّ التعَمُّقَ في بحثه ودراسته، وهو ما يسعى ستيتكيفيتش إلى إنجازه في هذه المقالة.

يُصَدِّرُ ستيتكيفيتش مقالتَهُ الرابعةَ عن الصيد والطرد في الشعر العربي، 'في البحث عن وحيد القرن: الحمار الوحشي، والثور الوحشي في القصيدة العربية،'[2] بخُلاصَةٍ لما يسعى إليه فيها. تقع المقالة في خمسين صفحة تقريباً (ص٧٩-١٣٠)، وتنقسم بعد جزء تمهيدي (ص٧٩-٨٣) إلى إحدى عشرة نقطة أساسية. وسوف نذكر خلاصة المؤلف هذه لأهميتها في تَصَوُّرِ مَوضُوعِها:

''في قسم الرحيل من القصيدة الجاهلية والمخضرمة يظهر الحمار الوحشي والثور الوحشي في صور و'قصص' ذات شكل وسلوك صارمين بوصفهما – بنيويًّا – تشبيهين لناقة الشاعر. أما هدف المقالة الراهنة فهو أولاً تعريف هذين الحيوانين بما

---

(١) ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''التضحية والفداء في الشعر الإسلامي المبكر 'الصائد البائس' لدى الحطيئة،''

Jaroslav Stetkevych, ''Sacrifice and Redemption in Early Islamic Poetry: Al-Ḥuṭay'ah's 'Wretched Hunter', '' *Journal of Arabic Literature*, 31, no. 2 (2000): 89-120.

(٢) ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''في البحث عن وحيد القرن: الحمار الوحشي والثور الوحشي في القصيدة العربية،''

Jaroslav Stetkevych, ''In Search of the Unicorn: The Onager and the Oryx in the Arabic Ode, '' *Journal of Arabic Literature*, 33, no. 2 (2002): 79-130.

هما ممثلان فاعلان acting agents في بنية الرحيل و'قصته' والانطلاق من هذا التعريف إلى مستوى أعمق، فيما وراء انفصال الحمار والثور [إذ يَرِدُ أحدهما دونَ الآخر في الرحيل أحياناً]، كي يكشف عن اندماجهما الضمني في صورة شخصية figura مجُمَّعَة وتوفيقية مُتَخَيَّلة،[1] هي في النهاية صورة رمزية، لوحيد القرن (الكَرْكَدَن). إن الخصيصة الجوهرية لوحيد القرن العربي 'المكشوف عنه' ذاته هي أنه لا وجود آخر له سوى وجوده في القصيدة، التي يستمر داخلها، مع ذلك، على نحو متزامن تشبيهاً واستعارةً وقصةً رمزيةً ورَمْزاً – فضلاً عن كونه حقلاً من حقول تَأَلُّقِ الفن الشعري الوصفي العربي.''[2]

تَنقَسِمُ مقالةُ ستيتكيفيتش الخامسة، 'اللذات الحذرة في الصيد البلاطي: أبو نواس والطردية العباسية،'[3] (٢٠٠٨) إلى مقدمة في حدود صفحتين ونصف، ثم

---

(١) قد تبدو فكرة ستيتكيفيتش في هذا المقال صعبة الإدراك للوهلة الأولى، ولكن من حق أي المؤلف، وخصوصاً إذا كان ذا خلفية علمية وعمق في تخصصه كما في حالتنا الراهنة، أن ينطلق من فكرة ما ويدلل عليها بكل ما لديه من ثقافة ومعرفة وأدلة، وقد يوفق في جعل القارئ يشاركه في اجتهاده أو لا يوافقه كما أن المترجم قد يوافقه أو لا يوافقه، ولكن 'الموافقة' شيء والبحث العلمي المضني شيء آخر.

(٢) ينتمي أحد الأنواع الأساسية للبقر الوحشي، المها، الرئم، الغزال، وغيره من الأسماء إلى شبه الجزيرة العربية، ويتميز بلونه الأبيض وقرنيه النحيلين اللذين يظهران كأنهما قرن واحد من منظور جانبي، مما دعم أسطورة وحيد القرن. وقد انقرض هذا النوع من المها تاريخيًّا في ١٩٧٢ ولكنه أعيد إلى الاهتمام في ١٩٨٢ على يد جمعيات المحافظة على البيئة والمحميات العالمية والعربية. ويتضح في إعلان مؤخر (١٦ يونيو ٢٠١١) للاتحاد الدولي للمحافظة على الطبيعة (IUCN) هذا الاهتمام بإعادة هذا النوع إلى حدائق الحيوان وغيرها، وتحريم صيده. والمهم بالنسبة لنا هنا، وفي مقالة ستيتكيفيتش المطولة المترجمة هنا هذا الربط المعرفي الواضح بين هذا النوع من المها العربي وأسطورة وحيد القرن. وهو الربط الذي ينطلق منه ستيتكيفيتش لإعادة بناء أسطورة وحيد القرن في عقل الشاعر العربي الجاهلي من خلال تعلقه بتشبيه ناقته بالثور الوحشي والبقرة الوحشية من ناحية والحمار الوحشي وأتانه من ناحية أخرى.

(٣) ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''اللذات الحذرة للصيد البلاطي: أبو نواس والطردية العباسية،''

Jaroslav Stetkevych, ''The Discreet Pleasures of the Courtly Hunt: Abū Nuwās
=

سبع نقاط، وخاتمة. يتناول في ثلاث منها (الثانية إلى الرابعة) حالات بعينها للطردية بوصفها عينات اختبار لتصوره للموضوع، ولكنه يسبقها بنقطة عن 'النعت والوصف،' ويتلوها بثلاث نقاط عن ختام الطردية الشكلي/ البنيوي، وعن القوة والضعف في غنائية طردية أبي نواس، وعن 'الحيادية' البنيوية/ السيميوطيقية للتشبيه ذي الشرائح المتعددة في طردية أبي نواس.

يُشيرُ ستيتكيفيتش في مطلع مقالته، مُذَكِّراً كذلك بمقالاته السابقة عن الموضوع، إلى السبب في تأكيد إحاطته وصف الصيد البلاطي وشعريته في العصر العباسي بأنه من قبيل 'اللذات الحذرة' لأنه يرمي من وراء العنوان في حد ذاته إلى أن ينقل بعضاً من الباعث الجمالي في ممارسة شعر الصيد في تلك الحقبة. وبعيداً عن طرح أسئلة شكلية، من مثل ظهور نوع شعري جديد في الشعر العربي في الحقبة الزمنية القصيرة نسبيًّا ما بين أفول الحقبة الأموية والانبثاق المبكر للحقبة العباسية، فإن الفرق الأساسي بين شعر الصيد الجاهلي المحتفظ ببدويته والمستوعب في القصيدة القديمة، وبين الطردية القائمة بذاتها - قصيدة الصيد - في الحقبة العباسية، كان تحول هذه القصيدة الأخيرة بعيداً عن شعر العاطفة الأليجورية التي ميزت 'لوحات' الرحيل في القصيدة الكلاسيكية بما فيها من حيوانات الصيد، الثور الوحشي، والحمار الوحشي، بوصفهما الشخصيتين الفعليتين في الاستمرار الشكلاني، 'المكتوب' "scripted"، للتنويعات الأساسية للصيد البدوي العتيق. وثمة اختلاف، أو تحول، إضافي ذو مغزى صبغ الشعرية ما بعد البدوية لقصيدة الصيد العباسية تمثل في تخلي هذه القصيدة، بشكل جذري تقريباً، عن الوضعية البطولية المتميزة وعن نغمة التفاخر لدى الصائد بوصفه، هو نفسه، 'شخصية' بطولية وعن لَذَّتِهِ الجسورة في ممارسة الفروسية، وعما فيها من فرادة مهيمنة، وفي

=

and the 'Abbasid *Ṭardiyyah*,'' *Journal of Arabic Literature* 39 (2008): 141-179.

الحقيقة شبه مؤلَّهة وأيقونية، لفرسه، مشيراً في الهامش إلى المثل البارز لهذه النقطة، أي بيت امرئ القيس من معلقته:

وَرُحْنَا يَكَادُ الطَّرْفُ يَقْصُرُ دُونَهُ   مَتَى مَا تَرَقَّ العَيْنُ فِيهِ تَسَهَّل

وإذا كان هذا الفرس الأيقوني أو المؤلَّه الذي 'قد اغْتَدَى عَليه والطيرُ في وُكُناتِها' الشاعرُ الصائدُ البدوي الجاهلي، ففي الطردية العباسية تبقى فحسب الذكرى المؤسلبة (أي التي تتجلى في أسلوب شعري معين) لمشهد الغدُّو، أي 'الصيغة' المشحوذة بلا مرونة-لأن في هذه اللحظة، ثمة نوع جديد من الصائدين 'يغتدي قبل الفجر.' فلم يَعُدْ الفرس، وخصوصاً في طرديات أبي نواس، يتمثل في الخروج إلى الصيد، ولم يعد الصائد 'جسوراً في فروسيته' بل 'بلاطيًّا وحذراً'-وتقريباً لا مرئيًّا، بوصفه 'شخصية.'

في خلاصة المقالة السادسة، 'طرديات ابن المعتز: اختراق الغنائية،'[1] يذهب ستيتكيفيتش إلى أن دراسته هذه 'تُقَدِّمُ مراجعةً تحليليةً للنوع الشعري لقصيدة الصيد 'الطردية' على يد الشاعر العباسي ابن المعتز (ت٢٩٦/ ٩٠٨). لقد حانَ الوقتُ لهذا النوع الشعري للطردية أن يصلَ [بعد مئة سنة] إلى ذروته الثانية بعد رائده العظيم أبي نواس. وبعد تناوُلِ مسائلَ تَتَعَلَّقُ بالنوعِ والعَرُوض (الرجز في مقابل أوزان القصيدة التقليدية)، تُرَكِّزُ الدراسةُ اهتمامَها النقدي على تَغَلُّبِ ابن المعتز على الصياغة الافتتاحية الصارمة لمعظم الطرديات، وخصوصاً لأنَّ هذا النوعَ الشعري صِيغَ مِن قِبَلِ أبي نواس. وفي التغلُّب على حدود صياغة أبي نواس، والتي لا تُعْطِي السَّمْتَ الغنائي للنوع حَقَّهُ، يُنْجِزُ ابن المعتز اختراقَه للغنائية وإعادةَ تَفعيلِ النوع. وعَبْرَ قراءةٍ فاحصةٍ وترجمة [إنجليزية] للنصوص الشعرية العربية، تَطْرَحُ

---

(١) ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''طرديات ابن المعتز: اختراق الغنائية،''

Jaroslav Stetkevych, ''The *Ṭardiyyahs* of Ibn al-Mu'tazz: Breakthrough into Lyricism,'' *Journal of Arabic Literature* 41 (2010): 1-44.

الدراسةُ تَحديداً دقيقاً لِتَجَلِّياتِ الغنائية في ذخيرة ابن المعتز من نَوْعِ الطردية.'

هكذا يُناقِشُ ستيتكيفيتش 'أسئلة النوع، البنية، والعروض،' ذاهباً إلى أن ابن المعتز، حتى وهو لمَّا يزل مستمراً في الالتفات إلى استعمال بحر الرجز في الطردية، كان يُغَيِّرُ البحرَ، من طردية إلى أخرى، متنقلاً بين الرجز وتشكيلة مختلطة من بحر السريع، تجعله مناسباً لأن يكون 'أداة عروضية' مرنة بشكل خاص في طردياته. في مقابل استعمال وزن السريع تقليديًّا في نظام القصيدة-وذلك من خلال التحايل بطريقة عروضية حاسمة على القافية الموحدة في القريض المكوَّن من شطرين، ومن ثم أكَّدَ الوعي بالإيقاع المستقل للبيت الشعري في الطردية. وهكذا فإن الطردية الناتجة في وزن السريع، غير بعيدة عن الطردية في وزن الرجز التي تتقاطع معها، تَتَقَيَّدُ بقاعدة القافية الموحَّدة في كل شطر منها، أي في كل بيت. وهي لهذا تُعَدُّ مثالاً لتهجين مُعَزَّز بين شكل البيت والتوازن بين بحرَيْ السريع والرجز التقليديين. بل يبدو أن ابن المعتز قد شَرَدَ عروضيًّا كذلك إلى مدى أبعد: كما في استخدامه لبحر المتقارب 'الراقص'، أو الوافر 'المفعم بالمرح'، وحتى على نحو غير متوقع بصورة أكبر، في بحر الطويل الأكثر استعمالاً في القصيد، والأكثر رزانة في نغمته. فضلاً عن نتائج أخرى لهذا الاختراق العروضي 'الغنائي' للبحر الرئيس للطردية، يتناولها ستيتكيفيتش بالتفصيل في مقالته.

هناك، إضافةً إلى اهتمام ابن المعتز بالجانب العروضي، اهتمامُهُ الأساس الموجَّه إلى صقل المنظور المزدوج، والثنائية الأساسية للموقف الأسلوبي الموضوعي والذاتي بين الوصف وإعادة التمثيل enactment، على مدى أبيات مشتبكة، وفي الحقيقة متوافقة، مع التفريعات الرائدة لأبي نواس فيما يتصل برؤية الشاعر - الصائد وأسلوبه - أو، إذا وضعنا المسألة من منظور قطبية وجهات النظر وتقابلها، فيما يتصل بكمون السرد الممَثل في الطردية (بوصفها شكلاً-و-نوعاً شعريًّا) من خلال التوتر بين المثالين الرئيسين الشكلي، والأسلوبي، أي 'وقد أغتدي،' و'أنعت': أي، بين دينامية الصيد، من جهة، وسكونية الشيء الموصوف (أو

مجرد عنونته)، من جهة أخرى.

يَخْتُمُ ستيتكيفيتش مقالتَهُ بمناقشة حول هوية الغنائية والغنائي في طردية ابن المعتز. وهنا يذهب إلى أن الطردية، ومعها مظاهر الشكل المنتمي إلى أصل واحد شكليًّا، كانت تتسم بالقلق الاجتماعي والشكلي للحقبة التي كانت، من منظور موقعها على خريطة الأنواع الشعرية، لمَّا تزل فرعاً لـ'الخضرمة الثانية' في تاريخ الأدب العربي- نظراً لكثرة السبل التي اتخذتها عبر نهاية الحقبة الأموية وبداية الحقبة العباسية. ومهما يكن من أمر، فقد أصبحت الطردية، في المئة سنة التالية فقط، والتي ظهر ابن المعتز في نهايتها، الموقف الشعري الذي لم يعد ذا تخوم شكلية ضيقة إذ كان قادراً على الوعي بذاته بوصفه نوعاً شعريًّا، وإذ وصل الشاعر العباسي - ابن المعتز في حالتنا -إلى حد فهم اختياراته في افتتاحٍ متنامٍ لمبهمات الطردية بوصفها قصيدة-نوعاً، وإذ يمكن-أو ينبغي-أن يكون مكان الشاعر فيها. لكن هذا الحديث لا يجاوز نصف الوعي بالنوع الشعري في طردية ابن المعتز- النصف الخارجي. ولكي يكتمل احتشاد قصيدة/ طردية ابن المعتز فيما وراء نصفها الخارجي، ينبغي أن تتخلى عن الخطو إلى نوع شعري مشروع بالدرجة نفسها 'المحتوى-بما هو-صدى-داخلي'؛ بمعنى طردية ابن المعتز بوصفها **قصيدة** في حيازة، أو تحت هيمنة تدفق **تأثير عاطفي** *affect* لا يمكن التنبؤ به-لثراء الغنائية الذي لا يمكن أبداً أن يفقد تماماً، ولكنه لمَّا يزل معرضاً للخطر. إنه بسبب 'النظام المضطرب' للغنائية لدى ابن المعتز- وبسبب الطريقة المهيمنة لهذه الغنائية تحديداً- يصبح من المحتمل في طردياته-القصائد أن يحدث 'تحكم ضد-الشكل،' إلى درجة أننا يمكن من ثم أن نتحدث في بنًى شعرية مثل هذه ليس فقط عن اختفاء 'قاعدة-مضادة،' شكلية وإنما عن 'افتقاد-للقاعدة،' وعن اختفاء السمة المحددة لهذه الطرديات، أي الموقف المتحرِّر للشاعر، الذي تصبح فيه قصيدته ذات مظهر محفوف بالمخاطر، قريب من التلاشي ونقص التماسك (أو ربما قريب فقط من التغير بشكل يصعب فهمه)، ومن ثم تتحدى القصيدة حتى تسميتها بـ'نوع-الطردية.' أو

لعلها تسمح لنا بأن نقول إن الطردية، بقوة هذه الحالة الجديدة، وقد توسعت وتحررت على هذا النحو، قد أصبحت أكثر نضجاً بوصفها نوعاً وأكثر ثراءً-إلى حد التكلف الذي يتجاوز النضج. إن طردية مثل هذه، في عرضها المعتم تقريباً للتأثير العاطفي الغنائي الأولي، قد سمحت من ثم -في حالة ابن المعتز-باهتمام هامشي فحسب بالوصف الموضوعي، الوصف الشعري-العربي، المغروز في التقليد، أي الوصف الذي يجعل من نموذج 'أنعت' نموذجاً **موضوعيًّا** *objectivized*.

أخيراً يرى ستيتكيفيتش أننا كي نقترب من فهم قوة تدفق التأثير العاطفي للغنائية في الطردية، خصوصاً طردية ابن المعتز، فمن الضروري أن نسترجع سبيلها الذي اتخذته: بقدر ما نستطيع في جوانب نموذجها المتميز، كما في جهازها -النوعي والأنماط المحددة-للنوع؛ ومن هنا، على طول 'علامات' جِدٍّ مُحَدَّدة، ليست غيرَ بعيدة عن 'الأعلام' الأدبية للحاج-عابر السبيل البدوي، لنعود في النهاية إلى رحم الغنائية الشعرية العربية إلى أبعد حد، حيث تكمن في 'الإشكاليات' البنيوية للقصيدة الكلاسيكية العربية. هنا فقط يمكن لكل النماذج-النوعية ما بعد-القصيدة في الغنائية الشعرية العربية أن تدل ضمناً على زعمها بالهوية. ومع ذلك، فإننا سنلاحظ، ونحن نتتبع هذا الزعم بالهوية، أنه ضمن المفهوم القوي نظريًّا لـ'القصيدة-بما هي-رحم' لكل فروع النوع الشعري الغنائية المولود منها والناشئ، والغنائية-المحلقة، والغنائية-الرافضة، وحتى النتائج المترتبة على وجود النوع الشعري، تنشأ حدود لهذا النوع، واختلافات، وتناقضات ظاهرية ذات صلة من أجل أن نفهم الحصة الأكثر خصوصية بالطردية وسط أنماط الغنائية المشروطة بها. وعلاوة على هذا، فإن هذه الأنماط المشروطة تطرح كذلك مزاعمها المختلفة المتصلة بالحالة النفسية-وأولية النوع-أو كفاية نوعها. وفي الكمون-النوعي لرحم-القصيدة، يبرز النسيب، القسم الافتتاحي (الموضوعاتي) في القصيدة، بوصفه المصدر النمطي الأصلي (النموذجي) للغنائية العربية. لكن هذا ليس بالضرورة هو الحال في بحث الطردية-القصيدة عن غنائيتها الخاصة. وفضلاً عن

هذا، فإن هذه النماذج تطرح كذلك مزاعمها المتباينة عن المزاج-وأولية النوع-أو كفاياتها النوعية.

هكذا كان على الجِنّيِّ [شيطان الشعر] الغنائي أن يظل محبوساً لقرن من الزمان تحت القشرة الصلدة لتقليد الطردية النوعية، خصوصاً بالنظر إلى الشكلية المتزمتة في افتتاحية 'الغدو'؛ وكان علينا أن ننتظر ابن المعتز الذي أطلق سراح الجِنّيِّ من خلال دائرة التجاوز ذات الكفاية الصياغية، أو عدم الكفاية، والتي امتدت من امرئ القيس إلى أبي نواس، وأصبحت الآن تتوقع الحرية لصوت غنائي أكثر ثقة في النفس. مع ابن المعتز، لم تجد الطرديةُ الصوتَ الغنائي الجديدَ فحسب، ولكنها أتاحته، وإن كان بعدُ بوصفه الأصل التشكيلي الحاسم لقصيدة مفردة-النوع (الطردية)، كي تصبح جزءاً تشكيليًّا أكثر استيعاباً وحتى أكثر اتساعاً لـ'مشروع'ـه المتعدد-النوع لـ'غنائية جديدة' في الشعر العربي.

في المقالة السابعة، المترجمة هنا، 'الصُّوَرِيَّة في الطردية العباسية: قصيدة علي بن الجهم 'وطئنا رياض الزعفران'،'[1] يذهب ستيتكيفيتش إلى أن الحقبة الأموية المتأخرة، والعباسيةَ المبكِّرَةَ شهدت تَكْويناً جِدَّ مُتَسارِعٍ لِلطَّرَدِيَّة، أو قصيدة الصَّيْد، بوصفها نوعاً شعريًّا مُنْفَصِلاً ومُسْتَقِلاً بذاته. ومهما يَكُنْ مِنْ أَمَر، ففي هذه المرحلة من التطور النوعي، كانت الطرديةُ إلى حَدٍّ بَعيدٍ مُشْتَقَّةً من تقاليد مشهد الصيد في صورته المستوعَبة ضمنَ البنيةِ الكاملةِ للقصيدة الجاهلية، إذ يبدأُ المشهدُ بصيغةِ 'وَقَدْ أَغْتَدِي،' وِفْقاً لمِثال امرئ القيس، أو يَتَّخِذُ شَكلَ قَصيدةٍ وَصْفِيَّةٍ قَصِيرَةٍ، تَبدَأُ بصيغة 'أَنْعَتُ.' وقد مَرَّتِ الطردية، في الحقبة العباسية المتأخرة، بتَحَوُّلٍ أبعدَ من

---

(١) ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''الصُّوَرِيَّة في الطردية العباسية: قصيدة علي بن الجهم 'وطئنا رياض الزعفران'.'' تنشر قريباً.

Jaroslav Stetkevych, ''Imagism in the ʿAbbāsid *Ṭardiyyah* (Hunt Poem) ʿAlī Ibn al-Jahm's 'We Walked Over Saffron Meadows'.'' Forthcoming.

هـذا فقـد نَحَّـى الـشاعرُ[/ الراجـز] عـن كَاهِلِـهِ مَزيـداً مـن القيـود التقليديـة للقـصيدة القديمة، من قَبيلِ لوحـاتِ الـصيد المتخلِّفـة عـن قـسم الرحيـل والعنـاصر الأسـلوبية الوصفية النمطية التي كانت قد وَجَدَتْ طريقَها إلى الطردية. وهكذا، فإن شُعَراءَ مثل عَلِيّ بـنِ الجَهْـم (ت ٢٤٩ هــ/ ٨٦٣ م)، وابـن المعتـز (ت ٢٩٦ هــ/ ٩٠٨ م)، وأبي فراس الحمـداني (ت ٣٥٧ هــ/ ٩٦٨ م) يُمارسُـونَ حُرِّيَّـةً أُسـلُوبيَّةً مـن أجـل تطـوير طردياتهم المتميزة على نحو خاص-بَدْءاً مِن الأسلوب الصُّوَريِّ الواسع إلى الغنائي العالي، وحتى السردِيِّ الكامل، على التوالي.

إنَّ اختيارَ علي بن الجهم بحرَ الطويل الأكثرَ كلاسيكيةً والأكثرَ ارتباطـاً بـشكل القصيدة ليكون وَزْنـاً لطرديتـه الوحيـدة يُعَـدُّ حُرِّيَّـةً أكثـرَ إمعانـاً في التطور كـما يُعَـدُّ، ضِمْنَ هذا التطور، خُطوةً أبعدَ من الطردية النواسية. ومـع ذلـك، فـإنَّ هـذا التطـورَ لا يُمكِـنُ أن يَـذهَبَ إلى أبعـد مـن الحقيقـة التـي تَـصْدُرُ عنهـا الطرديـة الجوهريـة، لأن 'قصيدة الصيد' هذه لعـلي بـن الجهـم، مـن هـذه الجهـة، تَفْـرِضُ نفسَها عَلَى **النوع** الشعري تَحديداً مثل معظم الطرديات التي تختارُ هذا التشكيلَ النَّوْعِيَّ فَتَتَّخِذَ لنفسِها بَحرَ الطويل بدلاً من بَحرِ الرجز 'المعياري.' لكن بَحرَ الطويـل لـن يُخْتَبَرَ في شَكلِ الطردية إلا بعد ذلـك بجيـل كامـل، عـلى يَـد شـاعر الطرديـة وفارسـها المتـأخر، ابـن المعتز. ضِمْنَ هذا السياق مِن تكوينِ النـوع الـشعري وتَطَـوُّرِه، تُركِّـزُ المقالـةُ الراهنـة على الطردية الجيمية الصُّوَرِيَّة لعـلي بـن الجهـم، والتـي تُفْتَـتَحُ بتلقائيـة طازجـة غَـيرِ مُتَوَقَّعَةٍ. ويستدعي ستيتكيفيتش هنا عنوان رواية الكاتبُ السكندري المعاصر إدوارد الخراط عن مرحلة شبابه في الإسكندرية، '**ترابها زعفران،**' وهـو عنـوان يُعَـدُّ أحـدَ أكثـر العنـاوين في الأدب العـربي الحـديث طَرَافَـةً وغَرَابَـةً، إذ يَسْتَحْـضِرُ النعُومَـة الحَريرِيَّة والرائحةَ العَطِرَة الشَّهِيَّة المنبَعِثَة مـن خلـيط مـسحوق الزعفـران والـتراب الذي كانَ يُغَطِّي شَوارِعَ الإسـكندرية في خَيَـالِ صِبَاه. أمـا الـشاعر العبـاسي الوسـيط علي بن الجهم، فيمشي على رياض الزعفران لمِسَارِحِ صَيْدِه وَاعِياً أنـه قـد دَخَـلَ إلى مِنْطَقَةٍ حَمِيمِيَّةٍ مُمَيَّزَةٍ خَاصَّةٍ به.

تَتَقاطَعُ عُصُورُ الحساسية، لكن النكهة القوية للزعفران تظل منتشرة وسائدة. من الناحية الأخرى، فليسَ السحرُ، بالنسبة إلى شاعر البلاط الصائد العباسي، ذكرى مستوعبة - أو ليس بعدُ. إنه مولود في التلقائية بوصفه صورةً مأخوذةً في لحظة تَشَكُّلِها، كونها صورةً مرسومةً، إذا جاز التعبير - والتي يُسْمَحُ لها، بوصفها رؤيةً، بالاستمرار في الحياة، وقد اتخذتْ إطارَها الشكلي من خلال الدقة المرهفة للجمال والتجربة: بوصفها لا شيء سوى القصيدة نفسها. وبهذا المعنى فإنها تمْسِكُ بلحظة أكيدة أصيلة من 'الحضور' وتُثبتُ نفسَها، بوصفها قصيدةً، بالمثل من خلال متوالية لحَظَةِ صُورتِها: إنها سوف 'تتكلم' بلغة متحولة للزمن المتمثل في صورة ما. وهكذا فإنَّ القصيدةَ في تَعَيُّنِها المُنْجَزِ على نَحْوٍ مُتناقِضٍ ظاهريًّا، تَتَشَكَّلُ مِن صُوَرِيَّةٍ يُمكِنُ وَصْفُها بأنها الأكثرُ صَفاءً وَرَسْماً، لأنها في حَدِّ ذاتها، في إطارها الخاص، وليسَ في محُيطاتٍ أخرى لأزمانٍ ممُكِنَةٍ وَرياضٍ أخرى قابلةٍ للحَصْر والتقويم، يُمكِنُ أن تُوجَدَ وَأنْ تُسْتَعادَ. ومن هنا يمضي إلى استعراض القصيدة الجهمية الجيمية الجميلة، متناولاً بعض الآراء النقدية المثيرة للجدل حول الوصف والتشبيه، وبعض المصطلحات والمفاهيم مثل 'الوهمي' و'الخيالي' في الشعر العربي، وخصوصاً لدى جوستاف إي. فون جرونيباوم.

إنَّ طردية 'رياض الزعفران' لِعَلِيّ بن الجَهْم، والتي تقودُ الشاعرَ-الصائدَ إلى سِحْرِ الصيدِ 'الواقعي'- وليس 'الوهمي' -، سَتَفْقِدُ حِينئذٍ معناها وَوَعْدَها الخاص بـ'الواقع،' على نحو ما يمكن أن يحدث لإسكندرية الروائي المصري إدوارد الخراط التي، [في هذه الحالة أيضاً] لن تُؤازِرَ الزعْمَ الشعريَّ الفَريدَ إلى حَدٍّ ما في أحَقِّيَّتِهَا بالسحر في **ترابها زعفران**.

يذهب ستيتكيفيتش في مطلع المقالة الثامنة، ''من الغنائي إلى السردي: طردية أبي فراس الحمداني،''(*) إلى تذكيرنا بما ذكره في مقدمات مقالاته السابقة (بحكم

(*) أرسل إليَّ المؤلف مشكوراً هذه النسخة من المقالة الراهنة ولما تنشر بعد، وهي مؤرخة بتاريخ ١٤ =

نشرها منفصلة في الأصل) بأن الصيد في الشعر العربي، على مدى تاريخ الأدب العربي، وقع تحتَ تأثير تحَوُّلَيْنِ مُتمايزَيْنِ وجِذرِيَّيْنِ. فَيظهَرُ الصيدُ بدايةً جزءًا من القصيدة الجاهلية والمخضرمة ذات البنية المتعددة الصارمة، سواءً في قسم **الرحيل** الأوسط أو قسم **الفخر** النهائي. وقد حَدَثَ التغيُّرُ الجذري الأول في أواخر الحقبة الأموية وأوائل الحقبة العباسية عندما أخذت الطردية (قصيدة الصيد) شكلاً غنائيًّا عادةً ما يكونُ قصيراً مستقلاً أحاديَّ الموضوع. ودائماً ما تكونُ هذه القصائدُ الغنائيةُ، في بحر الرجز القصير، ذي الإيقاع الخفيف، قصائدَ وَصْفِيَّةً وحتى صُوَرِيَّةً في طبيعتها-دون تعامل كبير مع الموضوعة (=التيمة) **المبنية** للصيد في القصائد الجاهلية، في مقابل مجرد التوضيحات المختصرة أو مجرد اللحظات العابرة التي تتناول الصيد على نحو ضيق، أو بعض جوانبه، وعناصره أو صوره المميزة، مثل حيوانات الصيد تلك الموصوفة بعناية-كلباً كانت، أو صقراً، إلخ.

أما التحَوُّلُ الجِذريُّ الثاني للطردية، بوصفها قصيدةً متميزةً، بمعنى المستقِلَّة بذاتها، فقد حدث على يَدِ الشاعر العباسي المتأخِّر، أبي فراس الحمداني (٩٣٢-٩٦٧م/ ٣٢٠-٣٥٧هـ)، الذي يتخلَّى عن الشكل الغنائي القصير الموحَّد القافية لصالح شكل الأرجوزة المزدوجة السردية. وفي الحقيقة، مع ذلك، فإن هذا "التحَوُّلَ" ينكشفُ عن أنه أكثر شبهاً بصَدْعٍ في التقليد النوعي للطردية، الذي أثبتَ نفسَهُ تاريخيًّا، بالمعنى الحرفي، في صورة طَفْرَةٍ شكلية.

تُعَدُّ الأرجوزةُ المزدوجةُ لأبي فراس، في شكلها الخاص، فوقَ كُلِّ شيء، تجربةً مزدوجةً، أو حتى ثلاثية الأبعاد: ١. فيما يتصل بتكوينها العملي من نوع سردي منفصل فرعي للطردية؛ ٢. في تطويل قصيدة الصيد الوصفية القصيرة من بحر الرجز التي تتراوح بين خمسة أبيات وخمسة عشر إلى طول ممتد يصل إلى =

يناير ٢٠١٠، وقد أرسلت إليه ترجمتي مؤخراً (يونيو ٢٠١٢) فنظر فيها وأضاف إلى النص الأصلي بعض الهوامش والفقرات.

١٣٦ (أو ١٣٧) بيتاً؛ ٣. وفي فَرْضِ نظام الرجز-المزدوج بقافيته النوعية التجديدية على قصيدة الطردية التقليدية، ومن ثم يُضفي عليها السمةَ الحاضرةَ الخاصةَ بقصيدة الصيد لدى أبي فراس، باسمها المميِّز لها، أي الأرجوزة المزدوجة. وهكذا تَكسِرُ قصيدةُ أبي فراس الشكلَ التقليديَّ للطردية في كل جوانبه الثلاثة. فقد كانَ القالبُ المعتمَدُ للطردية العباسية المتأخرة بشكل كامل تقريباً في بحر الرجز بقافيته الموحدة. كما أصبحت قصيدةُ أبي فراس من ثمَّ، ولمَّا تَزَل، **ظاهرةً** نوعيةً تاريخيةً [إشكالية] غيرَ محلولة وبهذا المعنى أصبحت إغراءً وتحدياً، للبحث والنقد الأدبي.

ينطلق ياروسلاف ستيتكيفيتش، من ثم إلى الربط بين هذا ''الإغراء والتحدي'' والافتتانَ النصي - الفيلولوجي على نحو كبير الذي مارسته طردية أبي فراس الحمداني على نحو غير عادي على المستشرقين الأوربيين، ومؤرخي الأدب وفقهاء اللغة في منتصف القرن ١٩، وبيان سبب هذا الانجذاب، وينتقده. كما يكشف كيف يعكس الشكل الامتدادي لقصيدة أبي فراس تَحَوُّلاً لمفهوم سردي جوهري، أو لِنُسَمِّه، مَفهوماً اتصاليًّا. وهذا يعني أنه إذا كان أبو نواس أو ابن المعتز يقول، ''أنعت'' كلباً أو صقراً، إلخ.، فإن أبا فراس يريد أن يقول، بدلاً من ذلك، ''أنعت،'' أي، 'أحكي،'' المسارَ الكليَّ لحملة الصيد، بَدءاً من الانطلاق في الفجر، ومطاردة الفريسة والقضاء عليها، وحتى مأدبة الاحتفال التي ينتهي بها الصيد بوصفه سرداً وطقساً. وهكذا يمضي ستيتكيفيتش إلى استكشاف تأثير العوامِل الشكلية المتغيِّرَة الخاصة بحجم الطردية وعَروضها، في الحقيقة، نتاجاً لشعريةٍ مُتغَيِّرَة، يمكنُ رُؤيتُها، خارجَ نموذج الطردية المزودجة القائم في عزلته -على الأقل بصورة احتمالية-بوصفها عملية نُمُوٍّ ونوعاً فرعيًّا لقصيدة الطردية، وهذا يعني أنها ليست أكثر من ''النوع المفرِط'' الذي تنتمي إليه. وهي في الوقت نفسه تَعكِسُ تحَوُّلاً لفكرة تجريبية عن ''حقيقة' شعرية ''كمية'' متطفِّلة، يُمكنُ لها، مع ذلك، إن لم يَنتُجْ عنها (بَعدُ) إنجازُ نوعٍ **سردي** منفصل، أن يُنظَرَ إليها على نحو صحيح بوصفها

خطوةً تجريبيةً في سبيل اكتشاف الإمكانية النوعية لمفهوم الشكل هذا على وجه التحديد-أو لِنُسَمِّهِ **النوع** *kind*.

لكن هل يحقق أبو فراس بالفعل سرداً ناجحاً؟ يحاول ستيتكيفيتش أن يُوَضِّحَ أن استعمال الرجز المزدوج على يد أبي فراس، بدلاً من أن يُحَقِّقَ سرداً متدفقاً ومقنعاً، تَنتُجُ عنه، وعلى نحو متناقض ظاهريًّا، عَودَةٌ إلى المفهوم العتيق الخاص بكل بيت يُكَوِّنُ فكرةً منفصلةً، كاملةً، أو **معنى مفيداً**، يوجد في نهايته ''إلزامٌ ما،' يُشبهُ الأشطارَ المزدوجة، شديدُ الحِدَّةِ على نحو متكرر، ذي قوافٍ متعارِضة منقطعةٍ من بيتين إلى بيتين مما يُعيقُ التدفقَ الإيقاعي. ولهذا فإنَّ الرجزَ المزدوجَ يَخلُقُ في أفضل حالاته، توتراً، تتابعاً نهائيًّا—لكنه-منعزلٌ، من ''الخراطيش'' اللفظية. ومن خرطوش إلى خرطوش، ثمةَ إمكانيةٌ مختفيةٌ، أو احتماليةٌ، لحضورٍ مُهَيَمِنٍ في قصيدة الرجز المزدوج لنوعٍ من المتوالية الرنانة التي، خلافَ ذلك، يمكن للبنية الكلاسيكية للقصيدة الموحدة القافية أن تَخلِقَها. ومن ثم ينبغي أن تُنتِجَ ''المتوالية السردية'' لقصيدة الرجز المزدوج، أو على الأقل يُفتَرَضُ وُجودُها، من خلال ''منطق سردي'' يَحتاجُ في كل مثالٍ إلى حِدَّةٍ إردافيةٍ مساعِدة-أو على نحو آخر، تتقهقرُ إلى التخلي عن الزعم المرغوب الأفضل. إن المرء يقبل ''القصة،' لأنه يَعرِفُ سلفاً القصةَ، أو لأنه تَمَّ إخبارُهُ بأنَّ ''قِصةً'' ما سَوفَ تَقَعُ. كما أن ''متواليةً سرديةٍ'' من هذا القبيل تَظَلُّ مُعلَّقَةً بوصفها توقعاً زائفاً مجَبوراً. وبطبيعة الحال، فإن كثيراً من هذا ''الافتراض،'' يُعَدُّ كذلك ''افتراضاً'' للسرد، لكن ليس بالضرورة لكل السرد: ليس عندما نتعاملُ مع ''السرد'' الذي يُترَجَمُ شعريًّا، أي في ''شعر'' يَخضعُ لعَروضٍ معياري يُعَدُّ من ثَمَّ تقريباً، بوصفه عادةً مدرسية، أو صرامةً مفروضة، على نحو مطلق غيرِ متسامح من حيث تَدَفُّقُ التضمين في القافية والوزن- وهذا، في طبيعته المولِّدَة للفكرة صَعبٌ أن يَتَجَنَّبَ الطفحَ السردي، وحتى ما يَسبقُ السردَ مِن متطلبات.

على الرغم من الحركة- في-الزمن في قصيدة أبي فراس، أي، أن المفتاح إلى

متوالية-الزمن السردي فيها، يَتِمُّ الاحتفاظُ بها على نحو غير مباشر، فإنها ليست بالضرورة المفتاحَ إلى التأثير المرغوب من التدفق الزمني.

إنَّ مُعاوَدَةَ حُضورِ الغنائية في طردية أبي فراس بجدتها المزعومة، بوصفها نوعاً وشكلاً، تَعِدُ بكفاءةٍ للتمثيل الدرامي لأمور الصيد، لكنها تَلجَأُ في لحظاتٍ محايدةٍ كثيرةٍ-بشكل مذهل في بعض الأحيان-إلى ذخيرة من المعاني الغنائية الموثقة جيداً والتي ذات أصل غنائي على نحو واسع. هكذا لا تُعَدُّ مفاجأةً، أن تكونَ خِبرَةُ أبي فراس فيما يُطلَقُ عليه الطرديةُ السرديةُ في الرجز المزدوج خِبرَةً لم تَتَكَرَّر.

أما بالنسبة إلى الشعر العربي المعاصر فقد لَفَتَ انتبَاهَ ياروسلاف ستيتكيفيتش ظُهُورُ بعضِ القصائد في هذا الشعر تحت عنوان 'طردية' أو 'طرديات'، مما جعله يُكَرِّسُ مقالةً بعنوان 'قصيدتان طرديتان لعبد الوهاب البياتي، وأحمد عبد المعطي حجازي: عندما يكون العنوان عِبْئاً وَمَسئُولِيَّةً،' (١٩٩٧)،[1] وقد كتبها باللغة العربية. كذلك قدم مؤخراً (ديسمبر ٢٠١٠) ورقة بحث في مؤتمر النقد الدولي الخامس (الجمعية المصرية للنقد الأدبي) بالقاهرة عن طرديات لمحمد عفيفي مطر، نترجمها في الكتاب الراهن. ولعله من المهم أن ستيتكيفيتش، وهو يتابع، بوصفه دارساً للأدب العربي فوق العادة، الأدب العربي القديم والحديث على السواء منذ أوائل الخمسينات الميلادية في القرن العشرين حتى اليوم، أي على مدى يقترب من ستين عاماً، كان مهموماً، إذا جاز التعبير، كما يقول في المقالة الراهنة (ص٢٣١)، بـ'البحث عن الجودة والخلاص للقصيدة العربية الحديثة' سواء أكان ذلك في مواجهتها لموضوع 'تقليدي' مثل موضوع الصيد والطرد، أم في البحث عن هويتها الخاصة، كما أعرف منه ومن كتاباته عن الأدب العربي الحديث. 'إن هذا البحث،'

---

(١) من الجدير بالذكر أن ستيتكيفيتش كتب مقالة سابقة عن حجازي ونشرت بالعربية، انظر ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''ما بعد القراءة الأولى: الحداثة في شعر أحمد عبد المعطي حجازي،'' **فصول**، ٤، رقم ٤ (يوليو – سبتمبر، ١٩٨٤)، ص ص٧٨-٩٦.

كما يقول، 'حثني على الشروع في هذه التأملات النقدية في قصيدتي عبد الوهاب البياتي، وأحمد عبد المعطي حجازي.'

وهو يرصد في بداية مقالته الأولى (ص٢١٨)، 'مقالة البياتي وحجازي،' مفارقةً في استخدام مفردة 'طردية' عنواناً لقصيدة عربية معاصرة، إذ تنحصر 'الطردية' في الاصطلاح النقدي العربي في دائرة ضيقة زمناً واصطلاحاً، كما أنها لا توحي (من حيث دائرة الشعر العربي) بموضوع عارض مفتوح للارتجال. ومعنى هذا أن وراء اختيار مثل هذا 'نصًّا تحتيًّا' لأمور تلزم الشكل والبنية والأسلوب – وحتى البعد الرمزي – فضلاً عما هو الأبسط دلاليًّا، أي الموضوع. 'فالطردية بوصفها نوعاً من أنواع الشعر العربي لها خصوصيات 'تحتية' متوارثة ومركَّبة، تؤدي كل واحدة منها أثرها الدلالي بقسط كبير من الدقة في التمييز بين فروع ذلك النوع.

بَعدَ مقدمة موجزة لازمة عن الطردية وتاريخ تطورها في الشعر العربي الكلاسيكي، ينظر إلى هاتين القصيدتين النادرتين بأن أيًّا منهما لا تنتمي بسهولة إلى السياق الموضوعي للشعر العربي الحديث، فضلاً عن أنهما نادرتان من حيث العنوان، وليس من حيث الموضوع فحسب. أولى القصيدتين قصيدة البياتي (١٩٦٦)، وثانيتهما طردية حجازي (كتبها في ١٩٧٩ ونشرها في ١٩٨٩).

يلاحظ المؤلف (ص٢٢٣) أن الشاعر العراقي لا يكلمنا بصوته المباشر هو، أو من خلال تجربته الخاصة، بل إن زوايا نظره غير مباشرة في الأساس، كما لو كان مشغولاً بوصف منظر صيد، الفريسة فيه أرنب مذعور من ورائه كلاب وصياد: '**الأرنبُ المذعورُ .. تَنهَشُهُ الكِلاب**'، وهو 'يموت تحت قدم الصياد/ مخضباً بدمه الأوراد'. هذه هي نهاية السرد والوصف، كما أنها البداية والنهاية لعرض مشهد الصيد ذاته في طردية البياتي لا أكثر ولا أقل. أما حبكة القصيدة، فكلها كلام مقسم ومنقطع، وأشياء غريبة السياق، وكوامن وتلويحات داخل ذلك الإطار. يسعى ستيتكيفيتش إلى فهم القصيدة من خلال هذا الإطار الشديد الإيجاز، ومن ثم يعرض للمشاهد المنفصلة هذه: كاترين المنتمية إلى رواية **وداعاً للسلاح**

لهيمنجواي، والتي يؤولها ستيتكيفيتش (ص٢٢٤) بأنها 'عائشة' البياتي التقليدية في أشعاره. ثم تأتي إشارة إلى شيخ المعرة الضرير في مقطع تالٍ للقصيدة، ونظرته الساخرة والمزدرية للأقدار، ثم يأتي بعد مشهد عليه مسحة من الحزن والكآبة، مشهد يذكر فيه لوركا ومأساته المعروفة مما يستدعي الأرنب المذعور الذي تطارده الأقدار كما تطارد كاترين وشيخ المعرة ولوركا نفسه، ويلحق بذلك أيضاً عمر الخيام الذي يستدعيه الشاعر حتى نهاية القصيدة من خلال الأرنب المذعور كذلك. يبدأ الشاعر (ص٢٢٥-٢٢٦) التفتيش داخل نفسه والاعتراف باستسلامه وهروبه ودفن رأسه مطموراً في رمال اللاوعي، وبأنه يرى الموت في السراب، وأنه هو الأرنب المذعور المطارد في كل زمان ومكان، وأن شهادة ميلاد كل امرئ من حوله هي شهادة ميلاده هو وقدره هو. وهكذا يستمر الأرنب المذعور مع الشاعر، ومعنا، على حد تعبير ستيتكيفيتش، صَدًى يتضعضع ويخِفُّ خِفَّةَ حُزنٍ بعيدٍ. فالقشعريرة أصبحت ذكرى.

يَنتَقِلُ المؤلفُ (ص٢٢٦-٢٣٢) بعد ذلك إلى طردية حجازي ويقارنها بطردية البياتي، فيلاحظ أن حجازي يستغني في طرديته عن أي زاوية موضوعية للنظر، بمعنى أن قصيدته ذاتية الطابع والتجربة حتى النهاية، وإن كان يفعل ذلك بشكل غير مباشر: من خلال 'الربيع' والأسلوب الخاص بالشاعر، وإيقاع لغته الشعرية. وسرعان ما يظهر القطا في بداية القصيدة على خلفية جو يوم الأحد الباريسي المعطر، وفي كنف خلو المدينة الغريب، بل المسحور، وهكذا يقول الشاعر، '**أصطاد القطا**'، لكنه لا يعطينا بعد ذلك مباشرة قصة صيد أو وصف مشهده، بل يعطينا أولاً نوعاً من الخلفية لانشغاله بهذا الطير وتعلقه به، ذلك الطير الذي كان يتبعه من بلد إلى بلد، يحط في حلمه ويشدو، غير أنه عندما قام لصيده، أو استيقظ من منامه، شَرَدَ الحُلم وشَرَدَ القَطَا.

هنا تَشْتَبِكُ في القصيدة مستوياتُ الحُلم والحقيقة وتَنْحَلُّ، ولكن لا واقعَ ثمةَ إطلاقاً. فما بَقِيَ ليس إلا رؤيا. ويَنْحَلُّ القطا في تلك الرؤيا سرباً '**كاللؤلؤ في**

السماء/ ثم ينعقد'. وهي صورة نجد لها صدى في قصيدة أخرى للشاعر بعنوان 'نوبة رجوع' حيث حزن خفيف وسكينة عند نهاية النهار، نسمع من خلالهما '**كأن صوتاً ما ينادي**'. هنا نجد الصورة ذات وظيفة. أما الطردية، فليس لتجليات القطا فيها وظيفة مُوَلِّدَة لغير ذاتها؛ فالقطا هو الكُنْهُ عَيْنُه من حيثُ هو رؤيا وتَجَلٍّ. هذا هو القطا الذي يطارده الشاعر، يبحث عنه ويحلم به ويتابعه، ويفتقده في النهاية. لكن الصيد لا ينتهي. فالذي يبقى هو الاعتراف، مما يستدعي عنوان ديوانه (١٩٦٥). ويتركنا الشاعر، كما لو كان قد صار خارج القصيدة، فنراه يَتِيهُ في وِديان جغرافيا غُرْبتِهِ: '**ومُذْ خَرَجْتُ من بلادي .. لمَ أَعُدْ!**'

من أجل التماس بُعْدٍ تأويلي للقصيدة، يستدعي ستيتكيفيتش قصيدة باريسية أخرى للشاعر سبقت قصيدة 'طردية' بخمس سنوات وعنوانها 'بَطَالة'، يخاطب فيها الثورة العربية أن ترجع، '**أما أنا/ فأنا هالِك/ تحتَ هذا الرَّذاذِ الدفيءِ!**' وهو يعترف بأن بين القصيدتين أكثر من صلة من حيث البنية والنمط الشكلي والموقف، على الرغم من أن الموقف يتضمن بعض التضاد، فضلاً عن صلة الزمان والمكان شِبْهَي المتطابقين. فكأن القصيدتين قصيدة واحدة أعادَ الشاعرُ كتابتَها بعد خمس سنوات من تجاربه لمنفاه الاختياري ولغربته. لكن القصيدة السابقة زمناً تنكشف عن شعور بالإخفاق الشخصي وإخفاق القضية التي دفعت الشاعر إلى منفاه هذا، مما خَلَّفَ لديه إحساساً بخيبة الأمل والاستسلام.

أما في قصيدة 'طردية' فإن الشاعر يُصبحُ في عالم الحُلُم صَياداً يَحمِلُ قَوساً ويُطارِدُ طريدة، أي قطاه، قد تكون هي الأخرى فريسة أسطورية تُطارَدُ ولا تُلْحَقُ، بل تقودُ الصيادَ إلى اللا عودة. هنا يرى المؤلف أن القطاة في القصيدة طائر أسطوري، لا يختلف في أسطوريته عن أسطورة الحمار الوحشي الذي طارده الملك الإيراني بهرام غور مطاردة انتهت بذلك الملك الصائد إلى كهف لا خروج منه. كما أن النمط نفسه يتكرر في قصص وأشعار صوفية النمط حول اصطياد الأيِّل السري ذي القرن الواحد [وحيد القرن] في أوربا العصور الوسطى المسيحية، كما أنه

كذلك ينطبق على النطاق الأليجوري الخاص بالقطا في الشعر العربي القديم ما بين العصرين الجاهلي والأموي. هنا يستدعي ستيتكيفيتش أبياتاً من قصيدة منسوبة إلى مجنون ليلى، تتميز بشيء من الدرامية مع قسط أكبر من الحزن الرثائي الغنائي الأبعاد، والممتد في رواسبه 'الجاهلية'، من جهة الأخطار التي تهدد البقرة الوحشية والتي تهدد النعامة. فقلب الشاعر العذري في تلك القصيدة كأنما هو:

قَطَاةٌ عَزَّهَا شَرَكٌ فَبَاتَت تُجَاذِبُهُ وَقَد عَلِقَ الجَنَاحُ
لَهَا فَرخَانِ قَد تُرِكَا بِقَفرٍ وَعُشُّهُمَا تُصَفِّقُهُ الرِيَاحُ
فَلا بِاللَّيلِ نَالَت مَا تُرَجِّي وَلا فِي الصُبحِ كَانَ لَهَا بَرَاحُ

أخيراً، وفي سبيل المزيد من الإيضاح الهرمينوطيقي، يقارن ستيتكيفيتش أخيراً بين الطرديتين العراقية، والمصرية، إذ يؤكد الاختلاف الأساس في صوت المتكلم. فقصيدة البياتي ذات صوت ومنظور 'موضوعيين'، ولا تظهر الأنا المتكلمة إلا في نهاية القصيدة. بهذه الطريقة تصبح طردية البياتي موضوعية شمولية شبه كونية. إن هذا فرقاً أساساً بين القصيدتين. وهو ينطلق، في نهاية هذا المقال الشائق، من هذه المفارقة بين الموقف الموضوعي والموقف الذاتي، إلى استدعاء النمطين الأساسين للطردية (الموضوعي '**أَنعَتُ**'، والذاتي '**وقد أغتدي**') في الشعر العربي الكلاسيكي، وانطباق نمطي الطرديتين المعاصرتين على النمطين الكلاسيكيين. 'إلا أن 'الحيوان' الأرنب لدى البياتي لا ينجو من الكلاب المطاردة.' هذا يعني، كما نعلم، أن قصيدة البياتي أشبه بالمرثاة حسب ملحوظة الجاحظ، وابن قتيبة الشهيرة. أما قصيدة حجازي، بذاتية الموقف والصوت فيها، فهي قريبة من موقف الشاعر، ومن صوته النمطيين فيما بعد قسم الرحيل ('**وقد أغتدي والطير في وكناتها**'). لكن حجازي صياد غير ناجح، ومطاردته ليست بطولية على نمط بطولة امرئ القيس، فهو 'قد اغتدى' 'ولم يعد'، أو أنه 'ذَهَبَ في الأرض بَقْطًا'، على حد تعبير المثل العربي، أي ذهب مُشَتَّتاً. لكن هذا التناقض، كما يقول ستيتكيفيتش في نهاية مقاله، أو فلنقل هذه القابلية للمرونة كانت بعينها هي التي حَرَرَّتْ قصيدة البياتي تحريراً

شبه تام، كما أنها حَرَّرَت قصيدة حجازي تحريراً أكثر نسبية من تبعية قالبية لقالب لم يكن قابلاً، أو ممارساً، للتبعية القالبية في الأصل.

أخيراً، نعرض للمقالة الأخيرة التي كتبها عن طردية لمحمد عفيفي مطر (١٩٣٥-٢٠١٠) (وكان قد ترجمها إلى الإنجليزية بعنوان **طردية** قبل ذلك بثماني سنوات ١٩٩٢). وكانت المقالة عبارة عن ورقة بحث تحت عنوان 'الحداثة وما وراء الشعر في طردية محمد عفيفي مطر،' قدمها في مؤتمر النقد الدولي الخامس (القاهرة، ديسمبر ٢٠١٠). وستكون هذه المقالة الفصل الأخير من الكتاب الراهن.

يلاحظ ستيتكيفيتش – في بداية ورقته – أن أهمَّ سِمَةٍ تُمَيِّزُ **طردية** عفيفي مطر وتَطْبَعُها موتيفيًّا، وعلى الأرجح تَمْتَدُّ إلى النسيج الموضوعاتي الكُلِّي للقصيدة، هي 'الغدو في الصباح' من قِبَلِ الصائد. لقد كان لتفاصيل النوعِ هذهِ، بالنسبة إلى محمد عفيفي مطر، حتى وإن كانت حاضِرَةً في عقلهِ الواعي بالنوع، أنْ تَتَمَيَّزَ فحسبْ ببَراعَة شِعرية ذاتِ تلميحاتٍ خاصةٍ على نَحْوٍ قَوِيٍّ، ومدروسة بعناية كذلك، وذات قناع ومتحوِّلة.

يشير ستيتكيفيتش هنا إلى البياتي وحجازي ومقالته عنهما و محاولتهما تِكْرارَ الطردية الكلاسيكية. أما 'طردية' عفيفي مطر فهي، فَوْقَ كُلِّ شَيءٍ تمُثِلُ لدى الشاعر جَوْهَرَ رَغْبَةِ الصيد الأكثر عمقاً، وإدراكاً، وهي الرغبة التي يَتُوقُ الشاعرُ–بوصفه شاعراً–تَوْقاً شديداً إلى إشباعها في نفسه، تلك الرغبة التي تَتَمَثَّلُ في الشعر نفسه– أو، لِنَقُلْ، في القصيدة النهائية، التي لَهَا كُلُّ الشَّرْعِية في الوجود، **أيُّهَذا القصيد.** ويمتد ستيتكيفيتش بهذا الربط بين 'الطرد' و'الشعر' لدى شعراء عرب معاصرين آخرين، مثل محمد بنيس.[1]

---

(١) وقد أشرنا أعلاه إلى هذا النوع من الربط بين الشاعر والصائد والشعر في الشعر العربي الكلاسيكي والمعاصر. وسنختم هذه الدراسة التمهيدية بعد قليل بإشارة أخيرة.

يـرى سـتيتكيفيتش أن محمـد عفيفـي مطـر شـاعر أَمْـسَكَ بزمـام أَمْـرِهِ، أي، ’قصيدته،‘ بالمعنى المطلق لكلمة شاعر عندما تُدْرَكُ وتُنْطَقُ بوصفها إعلاناً عن كل ما ينبغي أن يكونَ عليه الشعرُ: عَلَى نَحْوٍ أكثرَ جِدِّيَةً، أكثرَ اقتحاماً وفي النهايـة، أكثرَ تكريساً من أيٍّ شاعر عربي حديث، على وجه التقريب. هنـا يـستدعي سـتيتكيفيتش، على سبيل المقارنة، الـشاعرين أدونـيس وسـعدي يوسـف، ومحـاولتهما في الـسياق نفسه. كما يستدعي الشاعر البحريني قاسـم حـداد والـشاعر الإسـباني خـوان رامـون خمينيز (١٨٨١-١٩٥٨)، في مرحلـةِ تمجيـدهِ النظـري للـشعر الخـالص، والـشاعر الأمريكي والاس ستيفنس (١١٨٧٩-١٩٥٥) الذي عثر أيضاً، مـن خـلال محاولتـه الحصولَ على قصيدته المثالية، على العنوان المثالي لقصيدة من هذا القبيل.

مـن الواضـح أن سـتيتكيفيتش أعجـب أَيَّـمَا إعجـاب بطرديـة عفيفـي مطـر فـورَ نشرها، وشرع في ترجمتها إلى الإنجليزية تعبيراً عـن هـذا الإعجـاب. وبـالطبع كـان على خلفية هذا الإعجاب المعرفة العميقـة والواسـعة لديـه بـشعر الـصيد والطـرد في الـشعر العـربي قـديماً وحـديثاً. وهنـا لا بُـدَّ أن نُـشيرَ إلى أن ’ترجمـة‘ الـشعر العـربي القديم والحديث إلى الإنجليزية ولغات أخرى، في حقب تاريخية مختلفة (على يـد مستـشرقين تقليـديين وشـعراء غـير عـرب ومترجمـين عـرب كـذلك، ومـستعربين معاصرين)، تحتاج إلى بحوث منهجية مستقلة في ضـوء الـدرس الثقـافي ونظريـات الترجمة المعاصرة ونظريات التلقي وغيرها. هنا تدخل مدرسـة شـيكاغو التـي يمثـل ياروسلاف ستيتكيفيتش الأب الروحي لها منافساً قويًّا بشكل مطلق.

الجـدير بالـذكر أن لمحمـد عفيفـي مطـر ديـوان شـعر بعنـوان **ملكـوت عبـد الله** (وعبد الله هنا هو الاسم الذي كان ينادى بـه الـشاعر في صـغره حتـى سـن الـسابعة). وقد ذكر في حوار صحفي له قبل وفاته أنه أعطى هذا الديوان إلى إحـدى المجـلات الأدبيـة العربيـة لينـشر بخـط يـده، ولكـن هـذا لم يحـدث لـسبب أو لآخـر. وفي هـذا الديوان يكشف الشاعر، تحت اسمه القديم، تجـارب روحيـة ونفـسية في الحيـاة في

تلك الحقبة. وهو ديوان يشمل **طرديات وطلليات ورعويات** عبد الله. من ثم يكاد 'يلخص' تاريخ الشعر العربي من خلال سيرة ذاتية شعرية لشاعر عربي معاصر. وقد نشر جزء 'الرعويات' في ديوان **المنمنمات** في مصر، قبل ضمه إلى الجزأين الآخرين. كما نشر الجزء الخاص بالطرديات في **أخبار الأدب** المصرية بمقدمة لأيمن تعيلب، تحت عنوان **طرديات عبد الله**، وفيه يروغ الشاعر الغراب، ويراود الهدهد، وينادم الكروان، ويواجه خفاش الظلام، وأخيراً يرى أن 'آخر الصيد أوله،' وينهي هذه القصيدة الأخيرة التي يُصَدِّرُها ببيتَيْ أبي العلاء، '**أَرَى العَنقاءَ تَكْبُرَ أنْ تُصادَا** ... البيتين'، بهذا المقطع:

كان عبدالله مشبوحاً

علي باب الحروف

كلما استنطقَ حَرْفا

ساقَهُ للغامضِ الملْغزِ

في حَرْفٍ سِواه

يَتَغَشّاهُ عَماءُ الوَعْدِ والمُوْعِد:

لا النارُ استبانتْ

في رَمادِ الألفِ عام

لا ولا العَنقاءُ تَدْنُو فَتُصادْ..

أخيراً وليس آخراً، تنبغي الإشارة إلى شيوع تسمية قصائد عربية معاصرة باسم 'طردية'، كما نلحظ، على سبيل المثال، لدى الشاعر العراقي المعاصر معد الجبوري (المولود في ١٩٤٦)، وقد رأيتُ له حوالي عشر قصائد تحت عنوان 'طردية الخلق،' 'طردية الجواد،' 'طردية الراعي،' و'طردية الخروج' وغيرها، وقد قرأتها منفردة على شبكة الإنترنت، وله ديوان بعنوان **طرديات أبي الحارث الموصلي** (١٩٩٦)، لعله جَمَعَ فيه كُلَّ هذه الطرديات. كما يبدو للوهلة الأولى أن

اسم أبي الحارث الموصلي قِناعٌ للشاعر نفسه، ومن ثم فهو يشبه عفيفي مطر في هذا الشأن. إنَّ كل هذا يدعو الباحثين المعاصرين في الأدب العربي ويغريهم ببحث فكرة 'الطردية' في الشعر العربي المعاصر. ولعل الكتاب الراهن يكون خطوة أولى مُرْهِصَةً في هذا الأفق.(١)

---

(١) وقعت عيني مصادفة، وأنا أعد هذا الكتاب للنشر (يونيو ٢٠١٣) على مقالة بعنوان، ''"خذ فرسي ورمحي وانطلق يا غلامي!" الطردية في أشعار الجاهلية ونتاج المخضرمين''، لعلي أحمد حسين، **الكرمل – أبحاث في اللغة والأدب**، ع٢١-٢٢ (٢٠٠٠-٢٠٠١)، ص٨١-١٥٠. وقد عاد صاحبها إلى المقالتين المبكرتين لياروسلاف ستيتكيفيتش إلى جانب مراجع أخرى في الموضوع رجعنا نحن إليها، كما رجع إليها ستيتكيفيتش. ومقالة حسين يغلب عليها الطابع الوصفي المباشر لما في الأشعار عن الصيد والطرد والقنص، وقد استغرق صاحبها في محاولة استنباط أنماط للطردية في هذه الأشعار على الرغم من تسليمه منذ البداية بأن ليس ثمة بنية واضحة يمكن الحديث عنها في تلك الأشعار المبكرة.



الصيد في القصيدة العربية:
إرهاصات الطردية(*)

يَتَمَيَّزُ الشعرُ العربيُّ بذخيرةٍ محدَّدةٍ من التيمات تَتَوَزَّعُ بصرامةٍ شكليةٍ على 'الأقسام' البنيوية الثلاثة للقصيدة العربية، - **النسيب، الرحيل، الفخر** أو **المدح** - وهي إذاً مُحَدَّدةٌ بوضوحٍ شديدٍ ومُعَرَّفَةٌ بوصفها مكوِّناتِ بنيةٍ معماريَّةٍ إلى حدٍّ بعيد. ومن ثَمَّ فإن هذه الأقسام البنيوية لا تُحَدِّدُ فقط نوعَ التيمات التي تستوعِبُها، ولكن الأهمَّ من ذلك بكثير، أنها تَفرِضُ أو أنها، إذا جاز التعبير، تُحَدِّدُ سَلَفاً الحالاتِ النفسيةَ التي سَتَتَحَكَّمُ في ذخيرة التيمات الشعرية من خلال 'قَوْلَبَتِها' – وفي النهاية ستعطي تلك التيماتِ دلائليَّتَها الدائمة. إن الشعرَ العربيَّ، بسبب النظام البنيوي الصارم للغاية الـمُتَوَلِّد عن هذه الأقسام، هو بالضرورة، شعرٌ يَمْتَدُّ، أو بالأحرى 'يُوشِكُ أن' يَمْتَدَّ، في سَعْيِهِ العَمَليِّ من أجل إنجاز أعمالٍ فنيةٍ فرديةٍ، وأصيلةٍ، إلى الداخل – داخِلِهِ الخاصِّ. إنه شعرٌ، شَكليًّا، وبنيويًّا، وموضوعاتيًّا، ينظرُ إلى الداخل بدرجة عالية بصورة تُمَكِّنُه من استيعاب إثاراته 'الخاصة' ودقائقه الذاتيّة – وهذه الإثارات والدقائق الذاتية هي كذلك حُدُودُه الشكلية. يَقْفِزُ هذا الطرحُ أمامنا خصوصاً فيما يَتَّصِلُ بسمات هذا الشعر الشكلية، والشكلانية في الحقيقة، والتي لا تَسْمَحُ له بمساحة كبيرة من التساهل أو الإسراف في المنظورات، أو في

(*) ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''الصيد في القصيدة العربية: إرهاصات الطردية،''

Jaroslav Stetkevych, ''The Hunt in the Arabic *Qaṣīdah*: The Antecedents of the *Ṭardiyyah*,'' in J. R. Smart, ed. *Tradition and Modernity in Arabic Language and Literature* (Surrey: Curzon Press, 1996). Pp. 102-118.

خصوصيات البنية والحالة النفسية سوى تلك التي تَخُصُّ النوعَ الأدبي، كما لا تَسْمَحُ له بالإسراف في المناورة الاستكشافية الشكلية خارج تلك الحدود المؤسَّسة - كَوْنَ جميع هذه الأشياء هي التي ندعوها في اللغة الأدبية النقدية الحديثة 'الحرية الشعرية الإبداعية.' مع ذلك، فإن البحث عن أفكار من قبيل 'الحرية الشعرية' لن ينطوي، في حالة الإحساس بالشكل في الشعر العربي الكلاسيكي، على أكثر من مفارقة تاريخية.

ثمَّةَ خُصوصيةٌ أبعدُ في الشعر العربي الكلاسيكي لا تَتَجَلَّى فقط في تيماته، وتنويعاتُه - النوعيةُ، وحالاتُه النفسيةُ في صَرَامَتِها الداخلية المتطرفة وجَبْرِيَّتِها الثابتة شعريًّا (كونها أصبحت لا يمكن تجَنُّبُها، ولا يمكن أن يحُلَّ غيرُها محلَّها أو يأخذ مكانَها)، ولكنها تتجمَّعُ معاً، محكومةً بقانونٍ [شعري] أكثرَ مركزيةً وجذريةً، وتنتظمُ ببراعةٍ شكلانية واعيةٍ بذاتها إلى حدٍّ كبير، في نظامٍ واحدٍ ومُفْرَدٍ شَكْليًّا للتعبير الشعري نطلق عليه اسم **القصيدة**.

بهذا، لا يُعَدُّ الشعرُ العربي مُمَيَّزاً وقادراً على تعريف نفسه وحسب: إنما يمكنُ القولُ بأنه فَريدٌ بين أشعار العالم الأساسية المعروفة لنا. وهكذا يُمارسُ الشعرُ العربي، في شكلِ القصيدة، بمعنًى كاملٍ وإلى درجةٍ عالية من اتساع المدى، كلاسيكِيَّتَه ذات الخلفية العُرْفية الحقيقية بين الحِقْبَتَيْن الجاهلية ومنتصف الأموية. هنا يُصبحُ هذا الشعرُ كلَّ شيء وأشياءً كثيرة، الكُلَّ في وَاحِد. إنه يَتَحَدَّثُ عن كُلِّيَّةِ التجربة في كلِّ مَرَّةٍ يتحدَّثُ شاعرٌ ما مِن خلاله.

لهذا، أيضاً، من أجل تحقيق الأهداف من وراء مناقشة الأصل-النوعي والسمة النوعية لقصيدة الصَّيْد العربية، **الطردية**، علينا أن نَتَحَوَّلَ إلى الأسئلة الشكلية الأساسية الكامنة في القصيدة الجاهلية الكاملة البناء. ذلك أن التشكيلَ النوعيَ لقصيدةِ الصيد هو من كل نواحيه ثمرةُ التيمات المستوعَبة في الأجزاء البنيوية الخاصة بالقصيدة الجاهلية، وفي سيميوطيقيتها، ومعناها المحدَّد من قبل تلك الأجزاء أو الأقسام. إن الخصوصية البنيوية لأجزاء القصيدة أو أقسامها لن تكونَ

نقطةَ انطلاق فحسب لنوع القصيدة اللاحق؛ **الطردية**، ولكنها سوف تُقَرِّرُ كذلك كثيراً من الدلالية المرجعية للطردية بوصفها قصيدة كُلِّيَّةً وفيها، في داخلها، الطبيعةُ، والسلوكُ، وتَنَوُّعُ الحيوانات التي تُكَوِّن 'موضوع' القصيدة، أي **الطريدة**.

من أجل هذا علينا أن نُذَكِّرَ أنفسَنا أن موضوع الصيد، في القصيدة العربية الكلاسيكية المتجلِّية في شكلها البنيوي التام، يَقعُ من منظور الصرامة الشكلية البالغة بين قِسْمَيْنِ من الأقسام النسقية الثلاثة (التي تُعَدُّ كذلك وَحْدَاتِ القصيدة الموضوعاتيةَ والشكلية). والقسمانِ هُمَا، أولاً، رحلة الشاعر الهامشية في الصحراء (قسم **الرحيل**)، وثانياً، القسم الخاص بالاحتفاء بالذات، والذي يَدْخُلُ فيه الشاعرُ مَرَّةً أخرى، أو يَعُودُ فيه، إلى رباطة جأشه وإلى مجتمعه (قسم **الفخر** الذاتي أو القبلي؛ و/ أو المدح).[1] إن لهذا الاختلاف البنيوي نتائج موضوعاتية بعيدة المدى،

---

(١) أفترض هنا أُلْفَةَ القارئ الكريم وقبولَه لتطبيق سوزان ستيتكيفيتش صياغة فن جنب لـ'طقوس العبور' على القصيدة العربية الكلاسيكية، وهو تطبيق مضى عليه زمن ولم يَعُدْ سِرًّا من الأسرار، وقد بَسَطَتْ س. ستيتكيفيتش القولَ في هذه الطقوس حينئذٍ، انظر سوزان بينكني ستيتكيفيتش، ''التفسيرات البنيوية لشعر ما قبل الإسلام: نقد واتجاهات جديدة،''

Suzanne Pinckney Stetkevych, "Structuralist Interpretations of pre-Islamic Poetry: Critique and New Directions", *Journal of Near Eastern Studies* 42 no. 2 (1983): 85-107.

[وقد راجعها المترجم، انظر حسن البنا عزالدين، ''عرض الدوريات الأجنبية، دوريات إنجليزية،'' **فصول، مجلة النقد الأدبي**، مج٤، ع٢، (١٩٨٤) ص٢٩٥-٣٠٥، كما تُرجِمَت إلى العربية، انظر سعود بن الدخيل الرحيلي، ''القراءات البنيوية في الشعر الجاهلي: نقد واتجاهات جديدة'' علامات في النقد، مج١٨، ع٥ (ديسمبر، ١٩٩٥): ٩٥-١٥١-المترجم]؛ ولها كذلك، ''القصيدة العربية وطقوس العبور: دراسة في البنية النموذجية،'' **مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق**، مج٦٠، ع١ (١٩٨٥): ٥٥-٨٥؛ وكذلك كتابها، **الصم الخوالد تتكلم: شعر ما قبل الإسلام وشعرية الطقوس**،

Suzanne Pinckney Stetkevych, *The Mute Immortals Speak: Pre-Islamic Poetry and the Poetics of Ritual* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1993), 3-54;

=

طالما كان على المرء أن يَتَحَدَّثَ حَقًّا عن صَيْدَيْنِ **مُخْتَلَفَيْنِ** في القصيدة الكلاسيكية النموذجية: الصيد في لوحات الحيوان في قسم **الرحيل**، والتي يمكن أن يُطْلَقَ عليها اصطلاحاً **الصيد** أو **القَنْص**، والصيد في القسم البنيوي الثالث، **الفخر**، بما فيه من 'إعادة اندماج'، والذي يُمْكِنُ أن يُنْظَرَ إليه فحسب بوصفه **طَرْداً**، وهو المصطلح الذي يطلق عليه، بمعنى 'مطاردة من على ظهر الفرس'. إن هذا التحديد الاصطلاحي الأخير يُنْبِئُنا كذلك بأن النوع الأدبي اللاحق المستقل – ما بعد الكلاسيكي – للطردية ينبغي أن يكون بمعنى أَوَّلِي، أو حتى نَسَقِي، ذا علاقة بالقسم الموضوعاتي الأصلي والبنيوي للقصيدة الذي تقع فيه 'مطاردة الفروسية' هذه. وبطريقة مشابهة، فإن تحديد هذه القصيدة-النوعية ما بعد الكلاسيكية بوصفها **طردية** يُنْبِئُنا بأنه ينبغي أن يكون بينها وبين مشاهد الصيد في قسم **الرحيل** الهامشي للقصيدة اختلافٌ في المعنى في طبقة ما تحت السطح- بمعنى اختلاف يعتمد على تشابهات أعمق، تقع في القُطْبِيَّة السيميوطيقية: تناقض ظاهري.

فأولاً، في قسم **الرحيل** لا تتمثل الشخصية الأساسية في الصائد المطارِد ولكنها تتمثل في الحيوان المطارَد نفسه. وفي معظم الأحيان يكون هذا الحيوان ثَوْراً وَحْشِيًّا، أو بَقَرَةً وَحْشِيَّةً، حماراً وحشيًّا، أو يكون، بصورة أكثر نُدْرَةً، نَعامَةً؛ ومن خلال مواجهته مع الصائد ينبغي أن يخرج الحيوان منتصراً، إلا إذا كانت القصيدة في هذا النوع من الصيد تأخذ شَكْلَ مَرْثاة، إذ يصبح الحيوانُ الطريدةُ =

وياروسلاف ستيتكيفيتش، **صبا نجد: شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي**،

Jaroslav Stetkevych, *The Zephyrs of Najd: The Poetics of Nostalgia in the Classical Arabic Nasīb* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1993), 40-49.

[وقد تُرْجِمَ إلى العربية، انظر ياروسلاف ستيتكيفيتش، **صبا نجد: شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي، مع مقدمة خصَّ بها المؤلف الطبعة العربية**، ترجمة حسن البنا عز الدين مع مقدمة مُطَوَّلَة وتعليقات (الرياض: مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ٢٠٠٤)-المترجم].

شخصيةً مأسوية، وإن كان ما يزال شخصيةً أساسية.[١]

إن الصائدَ نفسه في مشهد الرحيل المؤطَّر بالصيد يُعَدُّ تشخيصاً للجَزَع والإخفاق، كما أنه تشخيصٌ لِفقرٍ اجتماعي مُدْقِعٍ بصورة بارزة. وباختصار، فهو ليس صائداً فقيراً فحسب، وإنما مُقَدَّرٌ له سُوءُ الحظ؛ وتقريباً ثمة شيء خطأ في تلمس طريقه إلى طريدته. إنه أشبه بسارق صيد، إذا جاز التعبير، كما لو كان ليس له حَقٌّ مشروعٌ في اقتحام مملكة الحيوان نفسها.

إن تجريدَ الصائد في **الرحيل** حتى من الفُرَص التي تُتِيحُها له مهارتُه المكتسبة في النجاح في الصيد، أو ما هو أكثر، من أهليته للبقاء، يَعُودُ أساساً إلى حقيقة أن الحيوانات في لوحات الصيد في **الرحيل** الكلاسيكي تكون تشبيهات لمَطِيَّة الشاعر، الناقة، في حين أن الناقة نفسها ليست سوى تعبير طوطمي عتيق لأنيما الشاعر التي لا تُقْهَرُ - أو 'روحه الخارجية' باصطلاح فريزر.[٢] وخلف القناع المزدوج، يصبح الشاعر نفسه تحت التجربة والاختبار، وفي النهاية يَتِمُّ افتداؤه على يَدِ البسالة الفردية للطريدة المنتصرة. ولهذا تُكَوِّنُ الناقةُ ومشبهاتها أو تجسيداتها المشخَّصة – البقرة الوحشية، الحمار الوحشي، النعامة، أليجورية عريضة لهامشية الشاعر عابر الصحراء، وفيها يستطيع البقاءَ حَيًّا طالما ظلت ناقته حَيَّةً، وطالما بقيت تلك الحيواناتُ حَيَّةً كذلك.

لهذا السبب، وفي المرثاة البدوية فحسب، لا يموت الحيوان 'البديل' فحسب،

---

(١) عمرو بن بحر أبو عثمان الجاحظ، **الحيوان**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ٨ مج. (القاهرة: مصطفى البابي الحلبي، ١٩٦٥-١٩٦٩)، ٢: ٢٠.

(٢) عن 'الروح الخارجية' لدى فريزر، انظر جيمس جورج فريزر، **الغصن الذهبي: دراسة في السحر والدين**،

James George Frazer, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion, 1 Volume, Abridged Edition* (New York: Macmillan Publishing Company, Collier Books, 1963), Chapters LXVI/LXVII (pp. 773-802).

وإنما **ينبغي** أن يموت؛ إذ تصبح الأليجورية قصةً للموت، وليس للحياة. هذا هو المنطق الرمزي للصيد في **الرحيل**. ومع ذلك، فطالما ضَلَّلَتِ الواقعيةُ التمثيليةُ للصيد في **الرحيل**، بما فيها سوسيولوجيا الصائد، نقادَ الأدب كي لا ينظروا فيما وراء الصورة المؤطِّرة جيداً والشبيهة باللوحة، حتى لقد ظنوا أنهم يمكنهم أن ينتزعوا هذه الصورة من سيميوطيقا بنية **الرحيل** ووظيفته في هذا السياق – هذا بصرف النظر عن حقيقة أن **الرحيل** ليس أكثر من جُزْءٍ مُكَوِّنٍ للإطار والبنية المكتفية بذاتها المسمَّاة القصيدة. هكذا هو الصيد في **الرحيل**.

أما بالنسبة إلى الصيد الذي يحدث في القسم البنيوي الثالث للقصيدة الكلاسيكية، أي قسم **الفخر** أو **المدح**، فيجب، كقاعدة، ألا تكونَ فيه أَيَّةُ إشارةٍ إلى الناقة و'لوحات الحيوان'؛ ذلك أن الرحلة الهامشية قد انتهت الآن، ولم يَعُدْ الشاعرُ مُسافراً وَحْدُهُ في صحراءَ مَسْكُونَةٍ بالخطر. وبدلاً من ذلك يَجِدُ الشاعرُ نفسَه مَرَّةً أخرى في مجتمعه القبلي، أو في 'بلاط' الممدوح. وهنا عليه أن يندمج في عادات معينة راسخة وطقوس اجتماعية، أو جماعية، ويمارسها. وهذه الأفعال إما أن تكون احتفالية، من قبيل الولائم، وطقوس الولاء، إلخ.، أو تكون من قبيل الأفعال البطولية المعبر عنها أيقونيًّا، إذا جاز التعبير، مثل الصيد الفروسي.

إن هذا الصيد الآخر ينبغي إذن، في كل جوانبه تقريباً، أن يكون مختلفاً بصورة جوهرية عن الصيد في **الرحيل**. فأولاً وقبل أي شيء، لا تكون الشخصيةُ الرئيسةُ هي الطريدة وإنما، بشكل جلي، الصائد نفسه. وبهذا المعنى ينبغي أن يكون هو المنتصر، كما ينبغي أن يَتَحَلَّى كذلك بصفات الشجاعة، والمهارة، والسلوك البطولي. وفي الحقيقة، ينبغي أن يكون مُمَثِّلاً، أو مُجَسِّداً، بشكل نمطي، لبطل المجتمع. وثمة خصيصة أخرى حاسمة، ويمكن القول كذلك، إنها أيقونية، لهذا النوع من الصيد وهي أن الصائد يكون فيه، بشهامته وبطولته في مظهره الكلي، دائماً، وبالضرورة، **فارساً**. ومثل هذا الصيد يكون بامتياز 'صَيْداً فُروسيًّا'؛ وبالتحديد الاصطلاحي، يكون **مُطارَدَةً**، ومن ثم **طَرَداً**. واختلاف ثالث بين نوعَيْ الصيد يكمن في القاعدة

الصارمة الخاصة بنوع السلاح المستخدم في كُلٍّ منهما.

إن 'سارق الصيد' الجزع والبائس في صيد **الرحيل** لا يمكنه أن يستعمل سوى القوس، ولا يُسْمَحُ له باستعمال الحَرْبَة أو الرُّمْح أبداً. وهو مع قوسه يختبئ وراءَ هضبة أو كثيب رمل، أو في قَتْرَة الصائد، أي مَخْبَئِه، إذ يُصَوِّبُ من ورائها سهامَه الطائشة أبداً. وهكذا يجري الأمرُ في صيد الحمار الوحشي. أما إذا كان يسعى وراء الثور الوحشي أو البقرة الوحشية، فهو يعتمد أيضاً على كلابه، والتي من المقدَّر لها أن تمُنَى بالإخفاق مثله.

في المقابل، فإن الصائد-الفارس، والذي يَتَجَلَّى في أَتَمِّ معانيه بوصفه 'صائداً فروسيًّا'، لا يستعمل القوس والسهم أبداً، لأن ذلك مما يُقَلِّل من كبريائه، أو يَحُدُّ من القانون والسمة البطولية التي تكون لصائد فارس أو لصائد. من هنا فإن سلاحه هو الحَرْبَةُ أو الرُّمْحُ فحسب، وليس القَوْسَ أبداً.

هذه هي حُدودُ سيميوطيقا لا تكاد تَخْذِلُنَا، وهي تَحْكُمُ بوضوح **شأن** الصيد في القصيدة العربية الكلاسيكية وتُقَرِّرُ، ضِمْنِيًّا، من خلال كفايتها البنيوية، كثيراً من الدلالة الشكلية والموضوعاتية للقصيدة بوصفها كُلاًّ. وفوقَ كُلِّ شيء، فإن هذه الحدود، في نوعيتها الطقوسية، تَتَجَاوَزُ المستويات الحرفية لمعنى القصيدة.

سوف نعطي أمثلة من ثلاثة شعراء، بوصفهم خلفيةً تأويليةً لنا، وبوصفهم أمثلةً على المثالين الجوهريَّيْنِ لموضُوعَةِ الصيد في القصيدة العربية الكلاسيكية:

١. لوحة 'الحمار الوحشي' من **رحيل** قصيدة للشاعر المخضرم ربيعة بن مقروم.
٢. لوحة 'البقرة الوحشية' من **رحيل** قصيدة كذلك من معلقة لبيد بن ربيعة.
٣. نموذج 'الصيد الفروسي' من **فخر** معلقة امرئ القيس.

تَـرِدُ لَوحَـةُ 'الحـمار الوحـشي' في المفـضلية ٣٨، الأبيـات ٦-١٩ للـشاعر المخضرم ربيعة بن مقروم. وإطارها الملزم هو 'وصف' ناقة الشاعر: فقد تحَوَّلَ

الشاعر عن رسوم المحبوبة وما تُثيرُه في نفسه من ذكريات دون أن تُجيبَه عن شيء مما يَشْغَلُه الآن من تلك الأيام التي يَستحيلُ أن تَعودَ وتلك الرسوم التي لا تَبْرَحُ مكانَها مثل الوشوم. فلا هي أَجابَتْ عن أسئلته وقد وقف 'ناقته' كي يُسائِلَها (الرسوم)، ولا هي شَفَتْ نَفْسَه بتذكر الأيام الجميلة، ولم تُعْطِهِ سوى دُمُوعٍ سِجام على رِدائِه. ومن ثم، وحَسْبَ العُرْف الشعري الذي يَتَطَلَّبُ أن يكونَ الشاعرُ على ناقته في لحظة التحول هذه، وَحْدُه. وهكذا نراه (في البيت ٦) 'يُعْدِي' ناقتَه إلى مواصلة السير (الرسيم: ضرب من سير الإبل سريع مؤثر في الأرض). إن الخصائص النعتية للناقة هنا يَفْرِضُها العُرْفُ الشعري كذلك (الأبيات ٦-٧): فهي بيضاء قوية، ضخمة، لا تظهر تَعَباً، ولا شَكْوَى، لِصَبْرِها على السير. ولحَمْها مُكْتَنِزٌ، مثل الجمل في إشرافه، وقد 'عَدَّاها' الشاعر، أي عَزَلَها وتَخَيَّرَها لِرَحْلِه:[1]

٦. فَعَـدَّيتُ أَدمـاءَ عَيرانَـةٍ عُـذافِرَةٍ لا تمَـلُّ الرَّسـيما[*]

٧. كِنـازِ البَـضيع جُمالِيَّـةً إذا مـا بَغَمـنَ تَراهـا كَتُومـا

في هذه اللحظة من الإثارة الوصفية للناقة يُقَدِّمُ الشاعرُ تشبيهَها بالحمار

---

(١) انظر مناقشتي للجوانب العرفية الصارمة في وصف مطية الشاعر البدوي - سواء أكانت مذكورة بلفظ 'الناقة' بالضرورة أو مشاراً إليها من خلال نعوت فقط - في ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''الاسم والنعت: فيلولوجيا وسيميوطيقا تسمية الحيوان في الشعر العربي المبكر''

Jaroslav Stetkevych, 'Name and Epithet: The Philology and Semiotics of Animal Nomenclature in Early Arabic Poetry,' *Journal of Near Eastern Studies* 45, no. 2 (April 1986): 89-124.

[وقد ترجمت إلى العربية، انظر ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''الاسم والنعت: لغة الاصطلاح في تسميات الحيوان ورموزه في الشعر العربي القديم،'' ترجمة حسنة عبد السميع، **فصول، مجلة النقد الأدبي**، مج١٤، ع٢ (١٩٩٥):١٧٤-٢٠٣.

(*) ٦- الأدماء: البيضاء، أراد الناقة. العيرانة: التي تُشَبَّهُ بالعير لصلابتها. العذافرة: الضخمة. ٧- البضيع: اللحم. [الهوامش التي تسبقها نجمة أو بين قوسين مربعين من صنع المترجم شرحاً للأبيات، وحفاظاً على ترقيم هوامش المؤلف-المترجم].

الوحشي مع ثلاث من أُتُنِه. وهذا التشبيه، في محتواه الإكفراسي[1] وإطاره الذاتي الشبيه باللوحة، مِنْ ثَمَّ يؤدي إلى، أو بالأحرى يُؤَطِّرُ بشكلٍ متكامل، مَشْهَدَ الصيد:

٨. كَأَنّي أوشِحُ أَنساعَها أَقَبَّ مِنَ الحُقبِ جَأباً شَتيما(*)

٩. يُحَلِّئُ مِثلَ القَنا ذُبَّلاً ثَلاثاً عَنِ الوِردِ قَد كُنَّ هيما(*)

١٠. رَعاهُنَّ بِالقُفِّ حَتّى ذَوَت بُقولُ التَناهي وَهَرَّ السَّموما(*)

---

(١) يمكن أن يبدو طرحي هنا لمصطلح 'الإكفراسيس' ekphrasis بمعنى دقيق وحرفي بوصفه تعريفاً ممكناً للتشبيهات التي ترد في قسم الرحيل من القصيدة الجاهلية، للوهلة الأولى، مضللاً. ومع ذلك، فينبغي أن يكون واضحاً أن ربطي تأويليًّا بين الإكفراسيس ومصطلح 'لوحة'، يحدد ضمنيًّا بشكل مسبق الهوية الشكلية لتشبيهات الحيوان الممتدة 'القابلة للتأطير' والخاصة بـ'شخصية' ناقة الرحيل. ويجب أن يفهم هذا في حد ذاته بوصفه إجراءً تأويليًّا من أجل تسهيل انتقال مادة شعرية معينة — لوحات الحيوان الإكفراسيسية — من 'زمنية' السرد-بما هو-تمثيل إلى 'المكانية' و'التشكيلية'. إن المفهوم الشكلي لل'لوحة' نفسه يشير بداية إلى شيء يوحي بالعينية، والرؤية، والملموس. ومن ثم فهو يسمح في هذه اللحظة، أو يوحي بإمكانية التجريد والتشخيص. ومع ذلك، فإن الفنون التشكيلية نفسها، في تاريخ التمثيل التشكيلي، أو تطوره، سواء في الرسم أو النحت، كانت هي المبادرة إلى محاولة عبور حدود المكاني/ التشكيلي واللحظي/ القولي — وتحديداً من خلال الغموض المكاني/ الزمني المناسب لل'لوحات'. وهكذا تعكس مقولة **كما الرسم يكون الشعر** *Ut pictura poesis* التوتر والمرونة بين مناطق الحدود للفنين باتجاهية مزدوجة كاملة. ولمزيد من المناقشة حول الإكفراسيس تحديداً فيما يتصل بسمة تعددية الأبعاد فيه، انظر مري كريجر، **الإكفراسيس: وَهْمُ العلامة الطبيعية،**

Murray Krieger, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1992).

(*) ٨- الأنساع: سيور عراض تشد بها الرحال. وتوشيحها: شدها بالرحل. الأقب: الضامر. الحقب: جمع أحقب، وهو الحمار الوحشي الذي في بطنه بياض. الجأب: الغليظ. الشتيم: الكريه الوجه.

(*) ٩- يحلئ: أي الحمار، والتحلئة: المنع من الماء. مثل القنا: شبه الأتن في صلابتها أو طولها بالقنا. الذبل: الضوامر. الورد: إتيان الماء. الهيم: العطاش، جمع هيماء.

(*) ١٠- القف: ما صَلُبَ من الأرض واجتمع. ذوت: ذهب ماؤها. التناهي: جمع تنهية، وهو الموضع من الأرض له حاجز يمنع الماء أن يخرج منه. وما ينبت في التناهي من البقل أبطأ من سواه، لأنه ينبت في =

١١. فَظَلَّت صَوادِيَ خُزرَ العُيونِ إلى الشَمس مِن رَهبَةٍ أَن تَغيما(*)

١٢. فَلَمّا تَبَيَّنَ أَنَّ النَهارَ تَوَلّى وَآنَسَ وَحفاً بَهيما(*)

١٣. رَمى اللَيل مُستَعرِضاً حَوزَهُ بِهِنَّ مِزَرًّا مِشَلّاً عَذوما(*)

١٤. فَأَورَدَها مَعَ ضَوء الصَباح شَرائِعَ تَطحَرُ عَنها الجَميما(*)

١٥. طَوامِيَ خُضراً كَلَونِ السَماءِ يَزينُ الدَرارِيُّ فيها النُجوما(١)

١٦. وَبِالماءِ قَيسٌ أَبو عامِرٍ يُؤَمِّلُها ساعَةً أَن تَصوما(٢)

=

الماء. هر: كره. السموم: شدة الحر مع هبوب الريح.

(*)١١ – الصوادي: العطاش. خزر العيون: تضيق عيونها تراقب الشمس، لأن فحلها لا يوردها الماء إلا عند الغروب. تغيم: تعطش، والغيم والغين: العطش.

(*)١٢ – آنس: أبصر وعلم وأحس. الوحف، البهيم الليل، من الشعر والنبات: ما غزر وأثث أصوله واسود، أراد بهما الليل. البهيم: الأسود.

(*) ١٣ – جوز الليل: وسطه. المزر: العضوض. والزر: العض. المشل: الطارد، والشل: الطرد. العذم: العض أيضاً، عذمه يعذمه: إذا عضه.

(*) ١٤ – الشرائع: جمع شريعة، وهي مثل الفُرْضَة (ثُلْمَة يُسْتَقَى منها) في النهر. تطحر: تدفع. الجميم: ما اجتمع على الماء من قذى.

(١) [١٥ – الطوامي: المرتفعة لكثرة مائها. جعلها خضراً لصفائها. الدراري: عظام النجوم.]لم يكن اللون 'الأخضر' يعني في الشعر الجاهلي مجرد الأخضر. فقد يعني كذلك تَدَرُّجاً للون مثل 'أسود' و'مائل للسواد'، و'رمادي معدني مائل للسواد'، و'أخضر معدني غامق'، كما يمكن أن يكون أكسدة غامقة للنحاس أو البرونز؛ وحتى 'أسمر بصفرة' و'مائل للبني'. ولكنه، مع ذلك، لم يكن أبداً تَدَرُّجاً للون الأزرق، على الرغم من أن الشعراء استخدموه ليشير إلى لون السماء الليلية. وقد أصبح هذا المعنى الأخير مُهِمًّا لفهم صورة ابن مقروم في البيت ١٥ من قصيدته، لأنه ندرك في هذا البيت إيحاءً وإسقاطاً للرؤية البدوية الرعوية لـ'رعي النجوم' بوصفها القبة الزرقاء الليلية 'الخضراء'. انظر ياروسلاف ستيتكيفيتش، **صبا نجد**، ص١٥٦.

(٢) [١٦ – أبو عامر: هو القانص. الصيام: القيام. يؤملها أن تقف ساعة فيرميها.] لا يعد موتيف 'التأميل'، أو حتى 'التمتع'، قبل حدوث المأساة سمة لمشاهد الصيد في الشعر العربي فحسب وإنما لإعادة تكوين القصص ذات الطابع الأسطوري في القرآن، من مثل قصة سقوط قوم ثمود، وتأويلات،
=

١٧. وَبِـــــالكَفِّ زَوراءَ جِرمِيَـــــةً مِـنَ القُـضبِ تُعقِـبُ عَزفـاً نَئـيما(*)

١٨. وَأَعجَـفُ حَـشرٌ تَـرى بالرِّصـا فِ مِمّـا يُخـالِطُ مـنها عَـصيما(*)

١٩. فَأَخطَأَهـــا فَمَـــضَت كُلُّهـــا تَكـادُ مِـنَ الـذُعرِ تَفـري الأَديـما(١)

يُعَدُّ صَيْدُ البقرة الوحشية في معلقة لبيد (الأبيات ٣٦-٥٤)، بوصفه القرين المثالي لصيد الحمار الوحشي، مثالاً توضيحيًّا بالدرجة نفسها. وهنا يتبع تشبيه/ لوحة البقرة الوحشية لوحة سابقة ممتدة في القصيدة نفسها للحمار الوحشي. ولذا فلا يقع في دائرة اهتمامنا أي 'وصف' مباشر لناقة الشاعر في بداية قسم الرحيل في القصيدة (الأبيات ٢٢-٢٤):

=

وإسهابات سردية لمادة هذه القصة الأسطورية. وأنا أناقش بشكل أكثر إسهاباً هذا الموضوع في كتابي، **الغصن الذهبي العربي: الأسطورة، الكتابة المقدسة، وخلق الأساطير** (يصدر قريباً)،

The Arabian Golden Bough: Myth, Scripture, and Mythopoeia.

[صدر هذا الكتاب بالإنجليزية بعنوان آخر هو:

Muhammad and the Golden Bough: Reconstructing Arabian Myth (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1996).

ثم ترجمه سعيد الغانمي إلى العربية بعنوان، **العرب والغصن الذهبي: إعادة بناء الأسطورة العربية** (بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥)-المترجم].

(*) ١٧- الزوراء: القوس. الحرمية: منسوبة إلى الحرم، على غير قياس. القضب: يريد أنها عملت من قضيب. العزف: صوتها، مأخوذ من عزيف الجن. النئيم: الصوت أيضاً، وهو دون الزئير. ونصب 'زوراء' وما تبعه على تقدير فعل، كأنه قال: 'وأمسك بالكف' والرفع على الابتداء، وذكر الأنباري رواية الرفع.

(*)١٨- أراد بالأعجف السهم. الحشر: الدقيق. الرِّصاف: أسفل من مدخل النصل في السهم. العصيم: أثر الدم.

(١) [١٩- تفري الأديم: تشق الجلد وتقطعه]. أبو العباس المفضل بن محمد الضبي، **ديوان المفضليات**، بشرح أبي محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنباري، مج١، النص العربي، تحقيق تشارلس جيمس ليال (بيروت: مطبعة الآباء اليسوعيين، ١٩٢٠)، ٣٥٥-٣٥٨.

٢٢.بِطَلِيحِ أَسفارٍ تَرَكنَ بَقِيَّةً   مِنها فَأَحنَقَ صُلبُها وَسَنامُها(*)
٢٣.وَإِذا تَغالى لَحمُها وَتَحَسَّرَتْ   وَتَقَطَّعَت بَعدَ الكَلالِ خِدامُها(*)
٢٤.فَلَها هِبابٌ في الزِمامِ كَأَنَّها   صَهباءُ خَفَّ مَعَ الجَنوبِ جَهامُها(*)

وبالنسبة إلى المرجع الأساسي للمقارنة، والذي هو الناقة، تصبح البقرة الوحشية في قصيدة لبيد، في لوحتها الإكفراسية الخاصة، تشبيهاً 'مُزَحْزَحاً بخُطْوَتَيْنِ'، أي مقارنةً تاليةً لمقارنتها بالحمار الوحشي. ومن ثم فإن الشاعر يبدأ تشبيهه/ لوحته في المستوى الثاني على هذا النحو:

٣٦.أَفَتِلكَ أَم وَحشِيَّةٌ مَسبوعَةٌ   خَذَلَت وَهادِيَةُ الصِوارِ قِوامُها(١)

أي: أناقتي تشبه هذه الأتان، أم هذه البقرة التي خذلت ولدها، وذهبت ترعى مع صواحبها وقوام أمرها الفحل الذي يتقدم قطيع البقر الوحشي، فافترست السباع ولدها؟ وهكذا فإن هذه البقرة الوحشية لا تقدَّمُ لنا من خلال 'وصف' نعتي بقدر ما

(*) ٢٢- طليح أسفار: الطليح الذي أجهده السير وأهزله وطليح للمذكر والمؤنث، والضمير في 'تركن' للأسفار، وأحنق: أي ضمر ورَقَّ. الصلب: الظهر. يريد، بناء على البيت قبله، أن من لا يستقيم على حال في مودته فأحسن شيء يعامل به الابتعاد عنه وهجره وترك لقياه.

(*) ٢٣- تغالى: ارتفع وذهب. تحسرت: انكشفت عظامها. الكلالة: التعب. خدامها: جمع خدمة وهو سير يشد في رسغ البعير تشد إليه سريحة النعل.

(*) ٢٤- الهباب: النشاط في السير. الصهباء: سحابة في لونها صهبة أي حمرة. خف: أسرع. الجنوب مقابل الشمال. الجهام: السحاب الذي لا ماء فيه أو الذي أهرق ماؤه، ومن ثم تكون الرياح أقدر على تصريفه.

(١) هنا توصف البقرة الوحشية، مرة أخرى طبقاً للعرف السيميوطيقي للقصيدة الكلاسيكية العربية، من خلال النعوت، 'مسبوعة'، وليس بشكل مباشر من خلال الاسم المباشر لها، أي بقرة. انظر ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''نعوت الحيوان،'' ص١٠٦-١٠٨. [٣٦- الوحشية: البقرة الوحشية، والمسبوعة: التي أكل السبع ولدها. خذلت: تأخرت عن القطيع، أي أصحابها من الوحش. هادية الصوار: التي تهديه أي تتقدمه، وتكون في أوله. الصوار: القطيع من البقر. قوامها: الذي تقوم به؛ أي أقامت على ولدها ترعاه، وتتلفت إلى البقر، فإذا رأتها طابت نفساً، وعلمت أن القطيع لم يفتها بعد].

تُقَدَّمُ لنا من خلال عملية درامية مكثفة: فولدها قد وقع فريسة للسباع. وهكذا راحت هذه الوحشية وقد ضَيَّعَتْ ولدها، تطوف في نواحي الأرضين الصلبة في طلبه، وتخور بين الرمال بصوتها الرقيق، وهي تفعل ذلك لأجل جؤذرها الذي تناثرت أشلاؤه بعد أن تنازعتها كلاب الصيد، أو ذئابه الرمادية اللون، وقد انتهزن انشغالها عنه فأصبنها بافتراسه، فـ'المنايا لا تطيش سهامها'، (الأبيات ٣٧-٣٩):

٣٧. خَنساءُ ضَيَّعَتِ الفَريرَ فَلَم يَرِم   عُرضَ الشَقائِقِ طَوفُها وَبُغامُها(*)

٣٨. لِمُعَفَّرٍ قَهدٍ تَنازَعَ شِلوَهُ   غُبسٌ كَواسِبُ لا يُمَنُّ طَعامُها(*)

٣٩. صادَفنَ مِنه غِرَّةً فَأَصَبنَها   إِنَّ المَنايا لا تَطيشُ سِهامُها(*)

ومع ذلك، فإن هذا المشهد، بوصفه وحدة موضوعاتية، في الأبيات ٣٦-٣٩، دخلت من خلاله البقرة الوحشية إلى لوحتها الخاصة، لا يُكَوِّن سوى أكثر من مقدمة تمهيدية إلى المحور الشديد النسقية للوحة البقرة. إن هذا المقطع يحل مشكلة التحديد الرمزي الجذري للحيوان الذي سيصبح موضوع الصيد: هذا الحيوان، البقرة، يجب، إذا جاز التعبير، أن تكون أنطولوجيًّا وحدها، وبشكل

(*) ٣٧- خنساء: من الخنس وهو تأخر الأنف وقصره أن يبلغ إلى الشفة والبقر كلها خنس. الفرير: ولد البقرة وأصله الخروف، وهو من ولد الضأن، ولكن البقر تجري مجرى الضأن. لم يرم: لم يبرح. عرض: ناحية وجانب. الشقائق: جمع شقيقة، وهي أرض غليظة بين رملتين. الطوف: الطواف. البغام: صوت تختلسه البقرة اختلاساً. والمعنى أن هذه البقرة ضيعت ولدها، فافترسته السباع فهي لا تزال تطوف في الأرضين تفتش عنه وتبكيه.

(*)٣٨- المعفر: الذي أرضع مرة وترك أخرى ليعوَّد على الطعام وقيل الذي عفر بالتراب. القهد: ضرب من الضأن تصغر آذانهن وتعلوهن حمرة. شلوه: بقيته. غبس: جمع أغبس من الغبسة، وهي صفرة إلى سواد. كواسب: أي تكسب ما تأكل. والمعنى أنها تطوف وتبغم من أجل ولد قد تجاذبت أعضاءه ذئاب غبس تكسف ما تأكل، وليس أكلها من عطاء أحد يمن به عليها إنما هو من كسبها، وليس لأحد عليها فضل فيه.

(*)٣٩- منه: أي من الغزال. غرة: غفلة. أصبنها: أي أصبن الغرة، ويروى 'فأصبنه' أي الولد. لا تطيش: لا تخطئ، وأصل الطيش الخفة. والطيش أن يخف السهم، ولا يقصد وإنما يقصد من السهام كل رزين.

متبـصِّر، إن لم يكــن 'نفـسيًّا'، وحيــدة، ومعتزلــة وجوديًّــا - الانعــزال الكــلي *Einzelgänger*. ولمَّا كانت بقرة لبيد أنثى، وليست ثـوراً، فقـد كـان عليهـا أن تفقـد ولدها أولاً. وحينئذٍ فحسب يمكن أن تصبح 'الشخصية' الأيقونيـة، تجسيداً للعزلـة الأيقونية التي يتطلبها العُرْفُ الرمزي القديم الذي يحكم صيد البقرة الوحشية. وهذا من جوهر نسق البقرة، كما هو - بالدرجة نفسها - من جوهر نسق الحمار الوحشي أن يكـون دائـماً اجتماعيًّا بطبعـه وأرضـيًّا، وأن يكـون، علـى وجـه التحديـد، القائـد/ الفحل لقطيعه/ أسرته الخاصة.

لا يكون الثور الوحشي في لوحـة الرحيـل في القـصيدة الكلاسـيكية (البدويـة) مستعداً لمواجهة الظلام المشبع بالفزع، أو مواجهة الليلة العاصفة التي تـسبق صـباح الصائدين والـصراع مـع القطعـان التـي لا تني في المواجهـة، إلا بـأن يكـون وحيـداً. وهذا المحـور المتوغل في لوحـة الثـور الوحـشي الـذي يواجـه فيـه الحيـوانُ، وحيـداً تماماً، محنةَ الإحساس الكوني تقريباً بظلام ليل الصحراء ولحظية الخطر، ومـن ثـم واقعيته، هو النسق الحقيقي المصفَّى شكليًّا وموضـوعاتيًّا للبقـرة الوحـشية وصـيدها لدى لبيد (الأبيات ٤٠-٥٢). وهكذا نتحول إلى هذه البقرة الوحشية في وحدتها:

٤٠ .باتَـت وَأَسـبَلَ واكِـفٌ مِـن ديمَـةٍ   يُـروي الخَمائِـلَ دائِـماً تَـسجامُها(*)

٤١ .يَعلــو طَريقَــةَ مَتنِهــا مُتَــواتِرٌ   في لَيلَــةٍ كَفَــرَ النُجــومَ غَمامُهــا(*)

(*) ٤٠- أسبل: سال واسترخى. وأسبلت السماء إسبالاً وهو المطر يكون بين السماء والأرض حين يقع من السحاب قبل أن يصل إلى الأرض. الواكف: المطر يكف منها. الديمة: مطر يدوم ويسكن ليس بالشديد. الخمائل: جمع خميلة وهي رملة تنبت الشجر وتعشب. التسجام: الصب. والمعنى: باتت هذه البقرة بعد فقد ولدها ممطورة تمطرها ديمة تروي الخمائل دائم تسكابها.

(*)٤١- طريقة المتن: ما بين الحارك إلى الكفل. المتواتر: المتتابع. كفر النجوم: غطاها وسترها ومنه قيل لليل كافر لأنه يستر الأشياء بظلمته. والمعنى: يعلو هذا المطر طريقة ظهر هذه البقرة متتابعاً أو متقطعاً في ليلة أطبق غيمها فستر النجوم.

٤٢. تجتافُ أَصلاً قالِصاً مُتَنَبِّذاً بعُجوبِ أَنقاءٍ يَميلُ هُيامُها(*)

٤٣. وَتُضيءُ في وَجهِ الظَلامُ مُنيرَةً كَجُمانَةِ البَحريِّ سُلَّ نِظامُها(*)

٤٤. حَتّى إِذا اِنحَسَرَ الظَلامُ وَأَسفَرَت بَكَرَت تَزُلُّ عَنِ الثَرى أَزلامُها(*)

٤٥. عَلِهَت تَرَدَّدُ في نِهاءِ صَعائِدٍ سَبعاً تُؤاماً كامِلاً أَيّامُها(*)

٤٦. حَتّى إِذا يَئِسَت وَأَسحَقَ حالِقٌ لَم يُبلِهِ إِرضاعُها وَفِطامُها(*)

٤٧. وَتَوَجَّسَت رِزَّ الأَنيسِ فَراعَها عَن ظَهرِ غَيبٍ وَالأَنيسُ سَقامُها(*)

٤٨. فَغَدَت كِلا الفَرجَينِ تَحسَبُ أَنَّهُ مَولى المَخافَةِ خَلفُها وَأَمامُها(*)

(*) ٤٢ - تجتاف: تدخل فيه وتستكن في جوفه. قالصاً: مرتفعاً قد تقلص وليس بمسترسل. المتنبذ: المتفرق والمنحني بعضه على بعض. عجوب: جمع عجب وعجب كل شيء آخره. أنقاء: جمع نقا وهو ما ارتفع طولاً من الرمل. الهيام: ما انهال من الرمل ولم يتماسك. والمعنى أن هذه البقرة تكتن في أصل شجرة مرتفعة أغصانها لا تسترها بعيدة عن سائر الأشجار وقد وقعت هذه الشجرة في كثيب من الرمل ينهال ولا يتماسك.

(*) ٤٣ - وجه الظلام: أوله. الجمانة: خرزة تعمل من فضة أراد بها اللؤلؤة. سل: سحب. نظامها: خيطها. أي أنها كالدرة انقطع سلكها فسقطت، وإذا سقطت من الخيط كان ذلك أضوأ لها.

(*) ٤٤ - حسر الظلام: ذهب وانكشف. أسفرت: صارت في سفر الصبح أي بياضه. الثرى: التراب المبتل. الأزلام: في الأصل قداح الميسر جمع زُلم وزَلم، وأراد بها هنا القوائم. والمعنى أنه لما انقشع ظلام الليل بإشراق نور الصباح أصبحت هذه البقرة وقوائمها لا تثبت على الأرض من الطين.

(*) ٤٥ - العله: خفة من جزع. نهاء: جمع نهي ونَهي وهو المكان الذي له حاجز ينهي الماء أن يفيض. صعائد: اسم مكان. تؤام: جمع توءم. والمعنى بقيت حائرة فزعة تتردد في أطراف هذا المكان سبع ليال تؤام أي بأيامهن.

(*) ٤٦ - أسحق: أخلق. الحالق: الضرع الملآن. والمعنى: حتى إذا يئست البقرة من ولدها وجف ضرعها الذي كان ممتلئاً لبناً وبلي ولم يبله أن أرضعت وفطمت، ولكن ثكلت، فحزنت وتركت العلف، فانقطع لبنها وجف ضرعها.

(*) ٤٧ - رز: الصوت الخفي. الأنيس: الناس. عن ظهر غيب: كناية عن كونها سمعت صوت الأنيس، ولم تَرَ شخصه، وحق لها أن تفزع من سماع صوتهم لأنهم هلاكها لصيدهم إياها.

(*) ٤٨ - الفرجين: الجهتين. مولي المخافة: أي أولى بالمخافة. والمعنى: لما سمعت حس الأنيس غدت خائفة أن تؤتى من خلفها وأمامها، وهي تحسب أن كلا الجانبين أولى بالخوف من الآخر.

متبـصِّر، إن لم يكـن 'نفـسيًّا'، وحيـدة، ومعتزلـة وجوديًّـا – الانعـزال الكـلي *Einzelgänger*. ولمَّا كانت بقرة لبيد أنثى، وليست ثوراً، فقد كان عليها أن تفقد ولدها أولاً. وحينئذٍ فحسب يمكن أن تصبح 'الشخصية' الأيقونية، تجسيداً للعزلة الأيقونية التي يتطلبها العُرْفُ الرمزي القديم الذي يحكم صيد البقرة الوحشية. وهذا من جوهر نسق البقرة، كما هو – بالدرجة نفسها – من جوهر نسق الحمار الوحشي أن يكون دائماً اجتماعيًّا بطبعه وأرضيًّا، وأن يكون، على وجه التحديد، القائد/ الفحل لقطيعه/ أسرته الخاصة.

لا يكون الثور الوحشي في لوحة الرحيل في القصيدة الكلاسيكية (البدوية) مستعداً لمواجهة الظلام المشبع بالفزع، أو مواجهة الليلة العاصفة التي تسبق صباح الصائدين والصراع مع القطعان التي لا تني في المواجهة، إلا بأن يكون وحيداً. وهذا المحور المتوغل في لوحة الثور الوحشي الذي يواجه فيه الحيوانُ، وحيداً تماماً، محنةَ الإحساس الكوني تقريباً بظلام ليل الصحراء ولحظية الخطر، ومن ثم واقعيته، هو النسق الحقيقي المصفَّى شكليًّا وموضوعاتيًّا للبقرة الوحشية وصيدها لدى لبيد (الأبيات ٤٠-٥٢). وهكذا نتحول إلى هذه البقرة الوحشية في وحدتها:

٤٠ .باتَـت وَأَسـبَلَ واكِـفٌ مِـن ديمَـةٍ　　يُـروي الخَمائِـلَ دائِـماً تَـسجامُها(*)

٤١ .يَعلـو طَريقَـةَ مَتنِهـا مُتَـواتِرٌ　　في لَيلَـةٍ كَفَـرَ النُجـومَ غَمامُهـا(*)

(*) ٤٠ – أسبل: سال واسترخى. وأسبلت السماء إسبالاً وهو المطر يكون بين السماء والأرض حين يقع من السحاب قبل أن يصل إلى الأرض. الواكف: المطر يكف منها. الديمة: مطر يدوم ويسكن ليس بالشديد. الخمائل: جمع خميلة وهي رملة تنبت الشجر وتعشب. التسجام: الصب. والمعنى: باتت هذه البقرة بعد فقد ولدها ممطورة تمطرها ديمة تروي الخمائل دائم تسكابها.

(*) ٤١ – طريقة المتن: ما بين الحارك إلى الكفل. المتواتر: المتتابع. كفر النجوم: غطاها وسترها ومنه قيل لليل كافر لأنه يستر الأشياء بظلمته. والمعنى: يعلو هذا المطر طريقة ظهر هذه البقرة متتابعاً أو متقطعاً في ليلة أطبق غيمها فستر النجوم.

٤٢. تجتافُ أَصلاً قالِصاً مُتَنَبِّذاً بعُجوبِ أنقاءٍ يَميلُ هُيامُها(*)

٤٣. وَتُضيءُ في وَجهِ الظَلامُ مُنيرَةً كَجُمانَةِ البَحريِّ سُلَّ نِظامُها(*)

٤٤. حَتّى إِذا اِنحَسَرَ الظَلامُ وَأَسفَرَت بَكَرَت تَزُلُّ عَنِ الثَرى أَزلامُها(*)

٤٥. عَلِهَت تَرَدَّدُ في نِهاءِ صَعائِدٍ سَبعاً تُؤاماً كامِلاً أَيّامُها(*)

٤٦. حَتّى إِذا يَئِسَت وَأَسحَقَ حالِقٌ لَم يُبلِهِ إِرضاعُها وَفِطامُها(*)

٤٧. وَتَوَجَّسَت رِزَّ الأَنيسِ فَراعَها عَن ظَهرِ غَيبٍ وَالأَنيسُ سَقامُها(*)

٤٨. فَغَدَت كِلا الفَرجَينِ تَحسَبُ أَنَّهُ مَولى المَخافَةِ خَلفُها وَأَمامُها(*)

(*) ٤٢- تجتاف: تدخل فيه وتستكن في جوفه. قالصاً: مرتفعاً قد تقلص وليس بمسترسل. المتنبذ: المتفرق والمنحني بعضه على بعض. عجوب: جمع عجب وعجب كل شيء آخره. أنقاء: جمع نقا وهو ما ارتفع طولاً من الرمل. الهيام: ما انهال من الرمل ولم يتماسك. والمعنى أن هذه البقرة تكتن في أصل شجرة مرتفعة أغصانها لا تسترها بعيدة عن سائر الأشجار وقد وقعت هذه الشجرة في كثيب من الرمل ينهال ولا يتماسك.

(*) ٤٣- وجه الظلام: أوله. الجمانة: خرزة تعمل من فضة أراد بها اللؤلؤة. سل: سحب. نظامها: خيطها. أي أنها كالدرة انقطع سلكها فسقطت، وإذا سقطت من الخيط كان ذلك أضوأ لها.

(*) ٤٤- حسر الظلام: ذهب وانكشف. أسفرت: صارت في سفر الصبح أي بياضه. الثرى: التراب المبتل. الأزلام: في الأصل قداح الميسر جمع زُلم وزَلم، وأراد بها هنا القوائم. والمعنى أنه لما انقشع ظلام الليل بإشراق نور الصباح أصبحت هذه البقرة وقوائمها لا تثبت على الأرض من الطين.

(*) ٤٥- العله: خفة من جزع. نهاء: جمع نهي ونِهي وهو المكان الذي له حاجز ينهي الماء أن يفيض. صعائد: اسم مكان. تؤام: جمع توءم. والمعنى بقيت حائرة فزعة تتردد في أطراف هذا المكان سبع ليال تؤام أي بأيامهن.

(*) ٤٦- أسحق: أخلق. الحالق: الضرع الملآن. والمعنى: حتى إذا يئست البقرة من ولدها وجف ضرعها الذي كان ممتلئاً لبناً وبلي ولم يبله أن أرضعت وفطمت، ولكن ثكلت، فحزنت وتركت العلف، فانقطع لبنها وجف ضرعها.

(*) ٤٧- رز: الصوت الخفي. الأنيس: الناس. عن ظهر غيب: كناية عن كونها سمعت صوت الأنيس، ولم تَرَ شخصه، وحق لها أن تفزع من سماع صوتهم لأنهم هلاكها لصيدهم إياها.

(*) ٤٨- الفرجين: الجهتين. مولي المخافة: أي أولى بالمخافة. والمعنى: لما سمعت حس الأنيس غدت خائفة أن تؤتى من خلفها وأمامها، وهي تحسب أن كلا الجانبين أولى بالخوف من الآخر.

٤٩ .حَتّـى إذا يَـئِسَ الرُمـاةُ وَأَرسَـلوا غُـضفاً دَواجِـنَ قـافِلاً أَعـصامُها(*)

٥٠ .فَلَحِقـنَ وَاِعتكَـرَت لهَـا مَدرِيَّـةٌ كَالـسَمهَرِيَّةِ حَـدُّها وَتَمامُهـا(*)

٥١ .لِتَـذودَهُنَّ وَأَيقَنَـت إِن لَم تَـذُد أَن قَـد أَحَـمَّ مَـعَ الحُتـوفِ حِمامُهـا(*)

٥٢ .فَتَقَصَّدَت مِنها كَسابِ فَضُرِّجَت بِـدَم وَغـودِرَ في المَكَـرِّ سُـخامُها(*)

٥٣ .فَبِتِلكَ إِذ رَقَصَ اللَوامِعُ بِالضُحى وَاِجتـابَ أَردِيَـةَ الـسَرابِ إِكامُهـا(*)

٥٤ .أَقـضي اللُبانَـةَ لا أُفَـرِّطُ رِيبَـةً أَو أَن يَلـومَ بِحاجَـةٍ لُوّامُهـا(*)

إن العودة إلى ناقة الشاعر ورحيل الصحراء، لا يجعل من البيتين ٥٣ و٥٤ جزءاً من صيد البقرة الوحشية. وفيما وراء الصيد، فإنهما لا يقودان إلى اكتمال تشبيهات حيوانات الصيد ولوحاتها فحسب، وإنما إلى اكتمال رحيل القصيدة

(*) ٤٩ - يئس الرماة: انقطع أملهم أو علموا. غضف: كلاب مسترخية الآذان، جمع غَضَف، والغضف: إدبار الأذن إلى الرأس وإنكسار طرفها نحو الرأس والكلاب كلها كذلك. الدواجن: المعودة على الصيد. قافلاً: يابساً. أعصام: جمع عصام وهو سير من الجلد يكون في العنق.

(*) ٥٠ - اعتكرت: رجعت. مدرية أي بقرة لأن لها مدرى أي قرناً. السمهرية: القناة الشديدة وقيل الرماح الطوال. يقول: لحقت الكلاب هذه البقرة، فرجعت البقرة عليهن تطعنهن بقرن كأنه الرمح حدة وتمام طول.

(*) ٥١ - الذود: المنع. أحم: قدَّر. الحمام: القدر. والمعنى أن هذه البقرة عطفت عليهن تطعنهن لتدفعهن عن نفسها وتمنعها منهن، وقد علمت أنها إن لم تطردهن عنها عقرنها فهي أشد ما يكون مقاومة لهن لخوفها على حياتها منهن.

(*) ٥٢ - تقصدت: قصدت. كساب: اسم كلبة. ضرجت: لطخت. غودر: ترك. سحام: اسم كلب. والمعنى أن هذه البقرة حملت على هذه الكلبة من بين سائر الكلاب فطعنتها بقرنها فصرعتها، وتركتها ملطخة بدمها، ثم كرت على أخيها سحام فطعنته فتركته صريعاً في محل الكر.

(*) ٥٣ - رقص: ارتفع وانخفض. اللوامع: الآل يراه الإنسان في الضحى كأنه يرتفع وينحط. السراب: يكون نصف النهار وهو الذي يلزق بالأرض. اجتاب: لبس. إكام: جمع أكمة، وهي المكان المرتفع. يريد أنه يبكر في الخروج عليها، ثم يديم السير إذا اشتدت الظهيرة لجلدها على الحر والتعب.

(*) ٥٤ - اللبانة: الحاجة. أفرط: أُقَدِّم. الريبة: الشك. أي أنه لا يقصر في طلب حاجاته، ولكنه لا يمكنه أن يدفع عن نفسه لوم اللوام.

بنيويًّا.[1]

وفي مقابل هذين النسقين الراسخين من الأمثلة الموضوعاتية للصيد، سوف نتذكر أنه في مقابل هذه التشبيهات المعقدة، أو بالأحرى الأليجوريات، في قسم الرحيل في القصيدة، ثمة نسق للصيد 'الفروسي' يرد في القسم الثالث من البنية الكلية للقصيدة، قسم إعادة الاندماج. وهو موجود في أكثر أشكاله اكتمالاً في معلقة امرئ القيس (الأبيات ٥٣-٧٠). وهذا القسم يؤمن كذلك للنوع الشعري لكل شعر الصيد اللاحق (الطردية) بموتيفه الافتتاحي الخاص، المتمثل في الصيغة الشعرية النسقية الصغرى، 'وقد أغتدي والطير في وكناتها':

٥٣. وَقَد أَغتَدي وَالطَيرُ في وُكُناتِها ... بِمُنجَرِدٍ قَيدِ الأَوابِدِ هَيكَلِ

و'تصف' الأبيات التالية لهذا البيت، ٥٤-٦٢، هذا الفرس الفائق للعادة فيما يحمل الشاعر الجسور نحو هدفه، الطريدة. وما إن يصبح في قلب المطاردة، فإنه يظهر:

٦٣. كَأَنَّ دِماءَ الهادِياتِ بِنَحرِهِ ... عُصارَةُ حِنّاءٍ بِشَيبٍ مُرَجَّلِ

٦٤. فَعَنَّ لَنا سِربٌ كَأَنَّ نِعاجَهُ ... عَذارى دَوارٍ في مُلاءٍ مُذَيَّلِ

٦٥. فَأَدبَرنَ كَالجِزعِ المُفَصَّلِ بَينَهُ ... بِجيدِ مُعَمٍّ في العَشيرَةِ مُخوَلِ

٦٦. فَأَلحَقَنا بِالهادِياتِ وَدونَهُ ... جَواحِرُها في صَرَّةٍ لَم تُزَيَّلِ

٦٧. فَعادى عِداءً بَينَ ثَورٍ وَنَعجَةٍ ... دِراكاً وَلَم يَنضَح بِماءٍ فَيُغسَلِ

٦٨. وَظَلَّ طُهاةُ اللَحمِ ما بَينَ مُنضِجٍ ... صَفيفَ شِواءٍ أَو قَديرٍ مُعَجَّلِ

٦٩. وَرُحنا وَراحَ الطَرفُ يُنفِضُ رَأسَهُ ... مَتى ما تَرَقَّ العَينُ فيهِ تَسَفَّلِ

٧٠. وَباتَ عَلَيهِ سَرجُهُ وَلِجامُهُ ... وَباتَ بِعَيني قائِماً غَيرَ مُرسَلِ

وهكذا ينتهي الصيد - بطريقة فروسية بمعنى الكلمة - بمأدبة طعام، وفيما

---

(١) انظر سوزان ستيتكيفيتش، **الصم الخوالد تتكلم**، ص١٣-١٤/ ٣-٥٤، حيث ترجمة [إنجليزية] وتحليل للقصيدة.

يخيم الليل، بمديح نهائي، أو بالأحرى تمجيد، لفرس الشاعر بوصفه صائداً فارساً.[1]

وعلى الرغم من أن الأنماط النسقية والإطار البنيوي لمشاهد الصيد في **الرحيل والفخر** تظل مؤسسة بوصفها عرفاً شعريًّا، فإننا يجب ألا نتصور أن مثل هذا المفهوم عن الصيد، بما فيه من شخصيات - مشاركة محددة العدد بصرامة ومتورطة في صراع محدد سلفاً، مفهوم سكونيّ للصيد على نحو دائم داخل بعض القيود الشكلية المجمَّدة؛ أو أن نتصوَّر، على سبيل المثال، أن الحدَّ الموتيفي والطقوسي- الرمزي بين الصيد المخفق في **الرحيل** والمطاردة الناجحة في **الفخر** غير مَرِنٍ بصورة كلية. بل إن العكس هو الصحيح، أو هو ممثل بدرجة كافية، حتى في التطبيق العملي الشعري الجاهلي.

وهكذا فإن عبيد بن الأبرص، وهو أحد أقدم الشعراء الجاهليين، سيتأرجح جيئة وذهاباً بين الحدود التي تفصل بين نَمَطَيْ الصيد، بمهارة شعرية عالية وبتحكم واثق في العرف الشعري الشكلي. ففي قصيدته المحتفى بها أكثر من غيرها، ذات الخمسة والأربعين بيتاً، والتي مطلعها:

أَقفَرَ مِن أَهلِهِ مَلحوبُ فَالقُطَبِيّاتُ فَالذَنوبُ[2]

وبعد رحيل [مختصر، ٢٥-٣١] على ناقة في صحراء تملأ القلب رعباً، يفاجئنا الشاعر بخروج من الرحيل ويقدم لنا القسم الثالث والنهائي من القصيدة، وهو عبارة عن مطاردة على ظهر الفرس (٣٢-٤٥). وهو يبدأ هذا القسم بعد ختام شكلي وتجريبي على أوضح ما يكون: 'فذاك عصر' (البيت ٣٢)، أي أن ذاك عصر

---

(١) انظر سوزان ستيتكيفيتش، **الصم الخوالد تتكلم**، ص٢٥٤-٢٥٦/ ٢٤١-٢٨٥، حيث ترجمة [إنجليزية] وتحليل للقصيدة. وانظر كذلك عن موضوع تمجيد فرس الصائد الفروسي، ياروسلاف ستيتكيفيتش، **صبا نجد**، ص٣٤، ٢٥١-٢٥٢ هامش٨٢.

(٢) عبيد بن الأبرص، **ديوانه** (بيروت: دار صادر/ دار بيروت، ١٩٦٤/ ١٣٨٤)، ٢٣-٣٠.

قد مضى من زمن طويل، أو ذاك كان العصر الذي كان. ومن ثم يركب على فرس جسيمة مشرفة طويلة:

٣٢. فَذاكَ عَصرٌ وَقَد أَراني تَحمِلُني نَهدَةٌ سُرحوبُ

ولهذا، مع ذلك، فإن الشاعر لا يتحدث إلينا مباشرةً عن صيده. ولنتذكر أنه من المتوقع في الصيد/ المطاردة أن يكون الشاعر نفسه هو شخصية-الصائد. ولكن، بدلاً من ذلك، 'ينحرف' الشاعر، في تشبيه ممتد، إلى بديل لفرسه عبارة عن نسر (عقاب خفيفة سريعة الاختطاف) لا يمل الصيد، 'لِقْوةٌ طَلُوبُ'، تجد في وكرها القلوب الجافة لفرائسها (البيت ٣٥):

٣٥. كَأَنَّها لِقوَةٌ طَلوبُ تَخزَنُ في وَكرِها القُلوبُ

فهذه العقاب، صقراً كانت أو نسراً، ليست الصائد البائس أو الجزع في لوحة الرحيل فوق كل شيء. إنه ينطلق إلى الصيد في الصباح الباكر البارد، 'فَأَصبَحَت في غَداةِ قِرَّةٍ،' [البيت ٣٧] وهو الزمن 'البطولي' والطريقة البطولية بشكل كلي، والذي يجب أن يقع فيه نموذجيًّا 'انطلاق' الصائد البطولي على جواده أو فرسه (على سبيل المثال، 'وقد أغتدي' لامرئ القيس). وسرعان ما أبصرت على 'سبسب'، أرض مستوية بعيدة قفر، جدباء، ثعلباً خفيفاً مرتاعاً — طريدته. إن وصف 'المطاردة' الذي يلي ذلك، ينتهي بـ**انتصار** الطائر الجارح و**هزيمة** الثعلب الذي تم اصطياده (الأبيات ٤١-٤٥). وهكذا، ومن خلال تحويل شخصية الصائد من الفرس إلى العقاب، فإن عبيد بن الأبرص يقدم لنا تغييرين يدلان على نسق/ نموذج 'المطاردة الفروسية': فأولاً، لا يكون الشاعر الشخصية الرئيسة المباشرة في المطاردة؛ وثانياً، ليست كذلك فرس الشاعر هي القائمة بالصيد. وبدلاً من ذلك، فإن الشاعر يحوِّر بطريقة واضحة وخبيرة النموذج/ النسق، إذ حين تصبح الشخصية الرئيسة طائر الصيد الجارح. ومع ذلك فإن النموذج/ النسق، ومعه القسم الثالث البطولي، أي كل ما بعد الرحيل، والمنطوي على إعادة الاندماج، يتم إنقاذه في غايته وسيميوطيقيته بطريقة غير مباشرة بدرجة عالية عبر الإصرار على إنتاج 'نصر' على يد 'الصائد'

الأكثر تعقيداً في تلك اللحظة.

كذلك فإن الشاعر الجاهلي الحارث بن حلزة اليشكري [في قصيدته المفضلية رقم ٦٢] على وعي بالدرجة نفسها بإمكانية هذا التنوع الموضوعاتي.(١) ففي صيده على ظهر الفرس يشبه مطيته بصقر، وطريدته حمامة تلوذ بشجر العوسج ولا تَبرَحُ مكانها من رُعْبها. وهكذا، فإنه من الصائد إلى الفرس إلى الصقر، نجد فحسب بديلاً مجازيًّا للشخصية الرئيسة في المطاردة.

وعلى قدر كبير من الدلالة الرمزية والشكلية في تطور قصيدة الصيد العربية، نجد مشهداً للصيد/ المطاردة شهيراً في قصيدة زهير بن أبي سلمى.(٢) وهذه القصيدة تفتتح بهذه الأبيات ذات الاستثارة الغنائية العالية:

بانَ الخليطُ ولم يأووا لمَِنْ تركوا وَزَوَّدُوكَ اشتياقاً أَيَّةً سَلَكُوا

رَدَّ القِيانُ جِمالَ الحَيِّ فَاِحتَمَلوا إلى الظَهيرَةِ أَمرٌ بَينَهُم لَبِكُ(*)

ففي مشهد الصيد/ المطاردة الفروسية في هذه القصيدة المبكرة، البدوية بشكل صارم يُقَدَّمُ الفرس أولاً وقبل كل شيء في نغمة، وفي 'وضعية'، جدِّ قريبة من التصوير التمجيدي الأكثر ألفة للفرس، وهو يحمل الشاعر بوصفه بطلاً قبليًّا. ومع ذلك، فسرعان ما يُشَبَّه الفرَسُ بـ'قطا'، 'يصيدها'/ 'يطاردها' صقر. ومن ثم تصبح الشخصية الرئيسة في الصيد الجسور على ظهر الفرس في هذه القصيدة هي القطا، التي لا تمثل الفرس فحسب، وإنما تمثل الشاعر/ الصائد نفسه؛ ومن ثم يجب عليها، بوصفها الطريدة المصيدة، أن تفلت من مطاردِها، وهذا ما تفعله حقًّا.

---

(١) **المفضليات**، ص٥١٥-٥١٨ (رقم ٦٢).

(٢) زهير بن أبي سلمى، **شرح ديوانه، صنعة أبي العباس أحمد بن يحيى بن زيد الشيباني ثعلب** (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٣٨٤/ ١٩٦٤)، ١٦٤-١٨٣. لمزيد من المناقشة لجوانب أخرى لهذه الأبيات، انظر ياروسلاف ستيتكيفيتش، 'الاسم والنعت'، ص١١٥-١١٦.

(*) أمر لبك: مختلط.

فضرورة إفلات القطا من الصائد/ المطارد [الصقر] تمليها، حتى على سطح الأشياء، الحقيقة المجازية التي تعني أن هذا الصائد يمثل الفرس المهيب للشاعر البطولي. ومع ذلك، فإن ما هو فعَّال بالمعنى الكامل للاعتمادات المتبادلة البنيوية والسيميوطيقية الناتجة في هذا المشهد هو نتيجة التوتر بين قياس التمثيل analogy، الذي هو انعكاس لشفرة بنيوية وموضوعاتية، والتضاد contrast، الذي هو كسر للشفرة-أو هو، إذا جاز التعبير، التناقض الظاهري paradox الشكلي الذي يُعَزِّزُه قياس التمثيل أو يكون جزءاً منه. وبالإجمال، فإن ما هو فعَّال هنا هو 'صدام' بين وَجْهَيْ النسقَيْنِ العنيدَيْنِ: لوحة الصيد الهامشي في **الرحيل** وصيد **الفخر** الفروسي الاحتفالي المتضمَّن بنيويًّا- وذلك لأن في الأخير تكون وظيفة الفرس وظيفة عدوانية - فعَّالة: وظيفة **الصائد** وليس **الفريسة**. وهكذا فإن فرس زهير تَمَّ استبدالُها ضِمْنيًّا إذ حَلَّت محلَّها الناقةُ الكلاسيكية المعيارية، وشَكْلِيًّا حَلَّ محَلَّها ما يُملِيهُ التقليدُ الفني، الذي طبقاً له يجب أن تَتَحَمَّلَ هذه الناقةُ النتائج.

ويصبح هذا التنويع أكثر وضوحاً، أو 'مُتَنَبَّأً به'، من خلال وعي زهير الذاتي به وبكونه تنويعاً من هذا القبيل، نلاحظ أن زهيراً لا يبدأ مشهد المطاردة بالصيغة المتوقعة تمام التوقع 'وقد أغتدي'. وإنما يختار وقتاً مقابلاً للغداة/ الصبح، 'وقد أروح'/ المساء (البيت ١٠):

وَقَـد أَروحُ أَمـامَ الحَـيِّ مُقتَنِـصاً ... قُمْـراً مَراتِعُهـا القيعـانُ وَالنبَـكُ(*)

وموازاة مثل هذه في مواقف متقابلة لسيميوطيقا بنيوية، وتيمات، وأساليب لا تبدو مجرد 'مصادفة'. وإنما تبدو، بدلاً من ذلك، مثل نتاج لوعي أسلوبي لشاعر متفوق. وعندما يُقَدِّمُ زهير، بدلاً من موضوعة الفرس المباشرة، تشبيهَ القطا، فعلينا

(*) القُمْر حمُر الوحش البيض البطون واحدها أقمر وقمراء، والقيعان: بطون الأرض، والنبك جمع نَبَكة وهي رابية من طين وإنما جعل الحُمُر ترعاها هنا؛ لأنها تصيب فيها من الكلأ ما لا تصيب في غيرها مع أن ذلك أشد لعَدْوها.

أن نتوقع أن يأخذ 'غير العادي' مجراه- وخصوصاً بما أن القطا تبدأ في الظهور بشفافية سيميوطيقية بالطريقة نفسها التي يُقَدِّمُ فيها لبيد بن ربيعة في رحيل معلقته - بشكل نسقيٍّ كليًّا- البقرةَ الوحشية في لوحة صيد الرحيل التقليدي: فقد أثكلتها السباع ولدَها، وعليها في حالة الثكل هذه أن تواجه الصائد الجبان وكلابه. وكذلك قطا زهير قد أُبْعِدَت عن مورد الماء، في حين سقطت أختها في شرك منصوب للطير؛ البيت ١٣:

١٣. كَأَنَّها مِن قَطا الأَجبابِ وِردٌ وَأَفرَدَ عَنها أُختَها الشَرَكُ(*)

وهكذا توصف هذه القطا بإيجاز بليغ، ولكن بمرونة فعَّالة: فهي سوداء ومرنة مثل تلك الأحجار التي يضعها البدو في أكوابهم في زمن المَحْل لقياس المستوى الدقيق للماء. فمثل هذه الأكواب الضئيلة للبدو، تكون كذلك التربة التي تلتقط منها القطاة حياتها. فليس ثمة نباتات تنبت في هذه التربة (البيت ١٤):

١٤. جونِيَّةٌ كَحَصاةِ القَسم مَرتَعُها بِالسِيِّ ما تُنبِتُ القَفعاءُ وَالحَسَكُ(*)

ولم يُتْرَكْ لهذا الطائر الذي لا يعرف الاستسلام لحظةٌ واحدة. لقد هاجمها

(*) ١٣- الأجباب: جمع جُبّ وهو كل بئر لم تُطْوَ وإنما هي كما جُبَّت وخُرِقت، يقال: جببت الشيء إذا قطعته، والوِرْد قوم يردون الماء، ومعنى حلأها طردها عن الماء يعني أنها نظرت إلى القوم يردون الماء، فامتنعت من الورد ورجعت مسرعة. وقوله 'أفرد عنها أختها الشرك' أي أُخِذتْ أختها بالشرك، ففزعت لذلك فكان أسرع لها. هذا شرح الأعلم الشنتمري، وإن كان ستيتكيفيتش يرى أن 'أختها' وقعت في شرك الواردين.

(*) ١٤- الجوني من القطا ما كان في لونه سواد، وهو أشد القطا طيراناً. وقوله 'كحصاة القسم' هي حصاة إذا قلَّ الماء عند المسافرين وضعوها في القَدَح، وصبوا عليها الماء حتى يغمرها ليُقْسَم بينهم بالسويّة، ولا يتغابنوا، ولا تكون تلك الحصاة إلا مجتمعة ملساء. ويقال لها المقلة لاجتماعها كما يقال مقلة العين، فشبه القطاة بها في شدتها واجتماع خَلقها. والقفعاء: بقلة من أحرار البقل، والحسك ثمر النَّفَل - والنَّفَل: ضرْب من دِقِّ النبات، وهو من أَحْرار البُقول تنبُت مُتَسَطِّحةً ولها حَسَك يَرْعاه القَطا، وهي مثل القَتِّ لها نَوْرةٌ صفراءُ طيبةُ الريح، واحدته نَفَلةٌ. يصف أن هذه القطاة في خصب فذاك أشد لها وأسرع لطيرانها، والسي موضع.

صقر استطاع هو نفسه أن ينجو من كل شَرَك نُصِبَ له (البيت ١٥):

١٥.أهوى لهَا أَسفَعُ الخَدَّينِ مُطَّرِقٌ ريشَ القَوادِمِ لَم يُنصَب لَهُ الشَّبَكُ(*)

ومن ثم تكون المواجهة بين متكافئين. وبين السماء والأرض يمارسان لعبتهما بمهارة- أحدهما لا يهرب، والآخر لا يفوز (البيت ١٧):

١٧.دونَ السَّماءِ وَفَوقَ الأَرضِ عِندَ الذُنابى فَلا فَوتٌ وَلا دَرَكُ(*)

لكن الصقر، وقد مدَّ مخالبه الحادة ومنقاره، يظل في المطاردة (البيت ٢٠):

٢٠.ثُمَّ اسْتَمَرَّت إِلى الوادي فَأَلجَأَها مِنهُ وَقَد طَمِعَ الأَظفارُ وَالحَنَكُ(*)

- حتى تبحث القطا عن ملجأ في نقرة ماء بين الأباطح، مكلَّلة بأصول النبات (البيت ٢٢):

٢٢.مُكَلَّلٍ بِأُصولِ النَبتِ تَنسُجُهُ ريحٌ خَريقٌ لِضاحي مائِهِ حُبُكُ(*)

تماماً مثل ولد البقرة الذي يختبئ تحت جناح أمه (البيت ٢٣):

٢٣.كَما اِستَغاثَ بِسَيءٍ فَزُّ غَيطَلَةٍ خافَ العُيونَ فَلَم يُنظَر بِهِ الحَشَكُ(*)

(*) ١٥- يقول: أهو لهذه القطاة بازٍ أسفع الخدين ليأخذها، فذُعِرتْ لذلك في طيرانها. والسُّفْعة: سواد يضرب إلى الحمرة. وقوله: مطرق أي ريشه بعضه على بعض ليس بمنتشر فهو أَعْتَنُ له، أي أشد. والقوادم: ريش مقدَّم الجناح، ونصب الريش على التشبيه بالمفعول به كما هو حَسَنٌ وجهَ الغلام. وقوله: لم ينصب له الشبك، يعني أنه وحشي لم يؤخذ ولم يُذلَّل فذلك أشدُّ له وأثبتُ لريشه.

(*) ١٧- الذُنابى جمع الذَّنَب، أي قاربها الصقر فصار عند ذنبها، وقوله: فلا فوت أي لم تفته فوتاً بعيداً، ولم يدركها فيصطادها، فهي بين الفوت والدرك، فذلك أشد لطيرانها.

(*) ٢٠- أي عاودها الصقر فنهضت إلى الوادي فأنجاها من الصقر؛ لأن فيه شجراً، فلجأت إليه، واعتصمت به، وقد كان الصقر طمع في صيدها. والحنك: المنقار، والأظفار: مخالب الصقر.

(*) ٢٢- 'مكلل بأصول النبت' يقول هو ماء دائم لا ينقطع، فالنبت قد كلله، وأحاط به، والخريق الشديدة، ومعنى تنسجه تمر عليه. والضاحي ما ضحا للشمس من الماء أي برز وظهر، والحبك: طرائق الماء واحدها حبيك. يقول إذا مرت الريح بهذا الماء عَلَته طرائق كثرته، وأنه لا يقيه من الريح شيء لبروزه وانكشافه.

(*) ٢٣- يقول استغاثت القطاة بهذا الماء كما استغاث الفزُّ بالسيء، والفَزُّ ولد البقرة، والسَيء ما يكون في =

ويتحقق الصقر الآن من انتفاء جدوى سعيه. ويظهر إحباطه في مشهد، لا يزال مع ذلك إشارةَ فخر، ويرقى رأس مرقبة، ومن قُنَّتها ينظر إلى السهل في أسفل. وثمة فائدة إضافية، هي بمثابة تحذير لطرقنا في قراءة الشعر الجاهلي خصوصاً، تتمثل في أن الصورة النهائية لقُنَّة الجبل في قصيدة زهير صورة معبِّرة لمكان تُقَدَّمُ عليه القرابين (**كمنصب العتر دمَّى رأسه النُّسُك**)، على الرغم من أنها في مستواها الصُّوَرىّ تتكلمُ عن حُمْرَةِ صخرة قنة الجبل فحسب أو عن الريش المدمَّى للطير الضاري الجارح (البيت ٢٤):

٢٤. فَـزَلَّ عَنهـا وَأَوفى رَأسَ مَرقَبَـةٍ كَمَنصِبِ العِترِ دَمَّى رَأسَهُ النُسكُ(*)

هنا تنتهي لوحة الصيد نهاية مفاجئة للغاية، وما يتبع (الأبيات ٢٥-٣٣) هو رسالة الشاعر، وتهديده للقبيلة المعادية. ولكن في هذا القسم 'السياسي' النهائي للقصيدة أيضاً، يكمن المفتاح الهرمينيوطيقي لانقلابات تيمات الصيد النسقية والمناورة بتنويعات موتيفاتها. ذلك أن تهديدات زهير بن أبي سلمى، وتحذيراته النهائية الواضحة لخصوم قبيلته توحي بأن قدر هؤلاء الخصوم مرتبط بأنه تماماً مثل مصير ذلك الصقر الموضوع في غير مكانه شعريًّا، وعلى نحو جدٍّ متصادم في مشهد الصيد. وهكذا يكون البيت ٣٣ ختام القصيدة:

=

الضَّرْع قبل نزول الدِّرة، والغيطلة شجر ملتفّ. قال الأصمعي: كأن أمه أرضعته في شجر ملتف. وقال أبو عبيدة الغيطلة البقرة، وقوله خاف العيون، أي خاف أن يراه الناس، فتعجل ما في الضرع من السيء، ولم ينتظر اجتماع الدرة، والحشك دفع الدرة وحفلها. وأصله أن يكون ساكن الشين فحرِّك ضرورة، وقيل معنى خاف العيون أي خاف أن ينظر إليه الراعي فلا يدعه يشرب.

(*) ٢٤- 'فزل عنها' أي زلَّ الصقر عن القطاة، وأشرف على رأس مرقبة، وهي المكان المرتفع إذ يرقب الرقيب، وقوله 'كمنصف العتر' أي كأن الصقر مما به من الدم الحجر الذي يُعْتَر عليه، وهو المنصب، والعِتْر ذِبح كان يذبح في رجب والعَتِيرة الذبيحة، والنُسُك جمع نَسِيكة، وهو ما ذُبح عليه تعبُّداً ونسكاً.

٣٣. ليأتـينَّكَ منِّـي مَنْطِـقٌ قَـذعٌ   بـاقٍ كـما دنَّـسَ القبطيـةَ الـوَدَكُ(*)

وثمة ملحوظة إضافية هنا. فالوهن الغريب والقابلية للتأذي لدى الشخصية الأساسية الاستعارية في مشهد الصيد في قصيدة زهير، أي القطا، يشير إلى تعزيز خيوط غنائية في الصيد الشعري العربي وهي خيوط سوف تكشف عن وجه آخر من وجوه عديدة للصيد، وذلك في بداية الأصداء اللاحقة للحساسية – الأموية والعباسية – وهذا الوجه الآخر هو وجه الصيد الانقباضي للحب وحضور القطا فيه.(١) وهكذا أيضاً، بعيداً عن هذا التنوع لصيد الحب المتسم بانقباضيته الخاصة، فإن عناصرَ موتيفيةً أخرى وتحويلات استعارية لـ'صيد الحب'، مؤسسةً تقريباً على قلب الأدوار بين الصائد والطريدة، تَجِدُ طريقَها إلى الظهور المبكر في الشعر العربي. وهكذا، من بين شعراء الجاهلية، نَجِدُ موتيفات مثل هذه لدى امرئ القيس،(٢) والمثقِّب العبدي،(٣)

(*) ٣٣- يقول: لئن حللت بحيث لا أدركك لَيَرِدَنَّ عليك هجوي ولأُدَنِّسَنَّ به عرضك كما يدنس الودكُ القبطيةَ، والقَذَع أقبح الشتم والهجاء، وقوله 'باقٍ' أي يجري على أفواه الرواة ويبقى مع الدهر. والقُبطية: ثياب بيض تُصنع بالشام وقد تقع على كل ثوب أبيض، ويقال قِبطيَّة بكسر القاف.

(١) هنا يجب أن يكون المثال هو القصيدة الجميلة 'رعاة الليل' المنسوبة إلى مجنون ليلى (قيس بن الملوح). انظر مجنون ليلى، **قيس بن الملوح المجنون وديوانه**، تحقيق شوقية إناليق (أنقرة: مطبعة الجمعية التاريخية التركية، ١٩٦٧)، ٧٤. وانظر ترجمة [إنجليزية] ومناقشة لهذه القصيدة بوصفها تجلياً للنوع الشعري الرعوي العربي، في ياروسلاف ستيتكيفيتش، **صبا نجد**، ص١٦١-١٦٣. [نستطيع أن نضيف هنا ما نلاحظه من ثم في قصيدة زهير من وصف القطا (البيت ١٦) بأنها '**طيبة النفس بما سوف ينجيها**' ووصف الأقوام (البيت ٣٠) الذين يعلمهم زهير بأنهم '**طابت نفوسهم عن حق خصمهم**'. كذلك يمكننا ملاحظة تكرار الإشارة في نهاية قصيدة زهير إلى 'الشعر'/ 'منطق قذع' وذكر كل من عبدة بن الطبيب والمزرد لـ'الشعر' في نهاية قصيدتيهما اللتين سوف يذكرهما ستيتكيفيتش نفسه في المقالة الثانية (١٩٩٩) من مقالات الصيد هنا-المترجم].

(٢) امرؤ القيس، **ديوانه**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٣ (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٩)، ص١٥٥ (البيتان ٨-٩).

(٣) **المفضليات**، ص٣٠٣ (رقم ٢٨، البيت ٢) (القافية دالية مضمومة).

والمرقش الأكبر،[1] ومعاوية بن مالك؛[2] ومن الحقبة الأموية، لدى الأخطل،[3] وجرير،[4] وقيس بن ذريح،[5] والمجنون؛[6] أو، بين العباسيين، لدى ابن الرومي،[7] والمتنبي،[8] ومهيار الديلمي،[9] وكثير غيرهم، وأكثر بعدُ.

وإذا قلنا كل هذا، فعلينا بعد أن نقرر بصرامة نظرية أن هذه ليست 'الأصول' الممهدة بسلاسة وتشكلات النوع العربي لقصيدة الصيد، أي الطردية، وإنما هي بالأحرى 'بداياته' التكوينية، أو لنطلق عليها الإجرائية. وبخصوص هذا التمييز أشير إلى مناقشة جِدٍّ متبصرة لكاثرين ج. جوتزولير K. J. Gutzwiller عن 'تكوين النوع'.[10] فمولد نوع أدبي ما، طبقاً لآرائها، وهي آراء متأثرة كثيراً بالشكلانيين

---

(١) **المفضليات**، ص٤٦١ (رقم ٤٦، البيت ٨) (القافية دالية مضمومة).

(٢) **المفضليات**، ص٦٩٨ (رقم ١٠٥، الأبيات ٣-٥) (القافية بائية مفتوحة).

(٣) الأخطل التغلبي، **ديوانه**، تحقيق إيليا سليم الحاوي (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٨)، ٦٥٩ (البيتان ١-٢ [القافية لامية مكسورة]).

(٤) جرير [بن عطية بن الخطفي]، **ديوانه**، ٢مج. بشرح محمد بن حبيب، تحقيق نعمان محمد أمين طه، ط٣ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٦)، ٢: ٧٧٧ (الأبيات ١٦-١٩ [القافية ميمية مفتوحة].

(٥) قيس بن ذريح، **ديوان [قيس بن ذريح: شعر ودراسة]**، تحقيق حسين نصار (القاهرة: دار مصر للطباعة، ١٩٦٠)، ٦٩.

(٦) مجنون ليلى، **ديوانه**، ص٣٦.

(٧) ابن الرومي [أبو الحسن علي العباس بن جريج]، **ديوانه**، ٦مج. تحقيق حسين نصار (القاهرة: مطبعة دار الكتب، ١٣٩٣/ ١٩٧٣)، ٥: ٢٠٩١ (القافية ميمية مضمومة] الأبيات ٥-٧]).

(٨) أبو الطيب المتنبي، **ديوانه**، ٤مج. بشرح أبي البقاء العكبري، تحقيق مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري، عبد الحافظ شلبي (القاهرة: مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ١٣٩١/ ١٩٧١)، ٣: ٢٥١ (القافية حائية مضمومة [خصوصاً البيتان ٦-٧]).

(٩) مهيار الديلمي، **ديوانه**، ٤مج. (القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية، ١٣٤٤/ ١٩٢٥)، ١: ٢٢١ (القافية حائية مضمومة [الأبيات ٧-٩]).

(١٠) كاثرين ج. جوتزولير، **التشبيهات الموازية الرعوية [قياس التمثيل] لدى ثيوقراطس: تكوين النوع**، Kathryn J. Gutzwiller, *Theocritus' Pastoral Analogies: The Formation of a*
=

الروس، وحلقة براغ اللغوية، يجب ألا ينظر إليه كثيراً بوصفه بدايات لشكل ما بل بالأحرى بدايات سيرورة process ما، ومن ثمَّ ليست بدايات 'الميلاد' الفعلي ولكن بدايات التحول؛ وأن هذه السيرورة جزء من إعادة تراتبية هرمية، ومراجعة لعناصر موجودة. ولكي تنتج نوعاً أدبيًّا ما، مع ذلك، يجب أن تكون هناك 'وظيفة مستقلة' لإعادة التراتبية الهرمية هذه، تتحرك نحو خارج الوعي الشكلي بقاعدة للشكل موجودة سلفاً، وتتحرك نحو انفكاكها النهائي من هذا الوعي.

وإذا نقلنا هذا الحجاج الشكلاني إلى الحالة العربية فإن السيرورة الشكلية التي تقود في النهاية إلى تطور نوع قصيدة الصيد، أي الطردية، يجب، لهذا، أن تحدد بوصفها 'حركة - للخارج' نابعة من وعي قوي 'سابق' بـ'شكل' ما، و'بمدًى موضوعاتي'، و'معجم شعري'- وهو، مع ذلك، وعي يتضمن كذلك، تياراً مقابلاً- لسيميوطيقا العملية التراتبية الداخلية لهذه العناصر. ذلك أن عملية تشكيل النوع الأدبي الجديد، خروجاً من التلبث السيميوطيقي للـ'اللغة' الشكلية لتلك العملية التراتبية التحتية (بوصفها قالباً/ رحماً)، سوف تبزغ، إذا كانت ناجحة في إعادة تراتبيتها، بوصفها كينونة شكلية جديدة للحدود 'القابلة للمعرفة' جماليًّا. ذلك إنه بالنسبة إلى قصيدة الصيد العربية/ الطردية، فإن مثل هذا القالب/ الرحم السيميوطيقي والشكلي/ البنيوي هو بالضرورة (وعلى نحو استثنائي) القصيدة الكلاسيكية المبنية موضوعاتيًّا بناءً كاملاً. إن الطردية تتطوَّر مع تلك القصيدة بقدر =

Genre (Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1991), 10-11, 199-200.

ذكرنا في دراستنا التمهيدية كتاب مارسل تيبو، **أيَّلُ الحب: الطرد في أدب العصور الوسطى،**
Marcelle Thiébeau, *The Stag of Love: The Chase in Medieval Literature* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1974).
وعلاقته بموضوع الصيد في الشعر العربي وإشارة ستيتكيفيتش هنا إلى الموضوع نفسه،'صيد الحب'-المترجم].

ما تتطوَّر ضدها.

كما نعرف من خلال المصائر التاريخية لشكل القصيدة نفسها، فإن نمو قصيدة الصيد/ الطردية المستقلة عنها حدث تقريباً بوصفه عملية حذف. ذلك أنه بنهاية الحقبة الأموية لم يكن من الممكن بقاء الأنساق الشعرية العتيقة للصيد داخل القصيدة. وإذن لم 'يفصل' موضوع الصيد نفسه من القصيدة- بل تُرِكَ خارجها. لقد أصبح منبوذاً على يد شكلٍ ما وبنيةٍ ما، لم يعد لها محلٌّ، أو لم تعد مفهومة، بوصفها ممثلة لما كان في يوم ما أنساقاً موضوعاتية للصيد في القصيدة - وخصوصاً الصيد بوصفه تجربة هامشية في **الرحيل**.

وفيما كانت الحقبة الأموية توشك على نهايتها والحقبة العباسية تبدأ، فإن القصيدة العربية الكلاسيكية الكاملة كانت تمُرُّ بتغييرات ذات مغزى- وخصوصاً بالنسبة إلى موضوعنا. فسرعان ما سارت القصيدة البلاطية والخطابية ذات البنية الثلاثية المهيمنة نحو شكل ثنائي؛ أي بحذف قسم **الرحيل**. وحتى عندما كان هذا القسم محتفظاً به من حين إلى آخر فقد كان دائماً '**رحيل هِمَّةٍ**'، وليس '**رحيل هموم**'. وفي '**رحيل الهمة**' ذاك، القريب للغاية من النهج الذي وصفه ابن قتيبة، كان ثمة مكان فحسب للرحلة المباشرة التي يقوم بها شاعر متوسِّل إلى أعتاب ممدوح متوسَّل إليه.[1] فالهامشية المجرَّبة للشاعر البدوي، كما هي مبثوثة بنيويًّا في **الرحيل**،[2] وموقفه الوجودي، لم يعودا هناك. وهذه الهامشية وهذا الموقف، مع ذلك، كانا الأمرين اللذين كان الشاعر البدوي يتكلَّم عنهما من خلال لوحات حيوانه، الناقة، وأليجوريات الصيد.

---

(١) لمزيد من المناقشة حول النظرية البلاغية والخطابية للقصيدة طبقاً لابن قتيبة، انظر ياروسلاف ستيتكيفيتش، **صبا نجد**، ص٦-١٦. وحول هموم/ همة، انظر نفسه، ص٢١، ٢٣، ٢٧، ٣٠، ٤٠.

(٢) انظر سوزان ستيتكيفيتش، **الصم الخوالد تتكلم**، ص٧-٨، ٢٦-٣٣، ٢٧٠-٢٧٣؛ وياروسلاف ستيتكيفيتش، **صبا نجد**، ص٤٢-٤٥.

وإذا كان **الرحيل** البدوي قد مَرَّ عَبْرَ تغييرات مثل هذه، فإن القسم الثالث من القصيدة، **الفخر**، قد تَغَيَّرَ أيضاً. فلم يَعُدْ فيه، وقد أصبحَ وظيفةً بلاطية، واحتفالية جديدة بوصفه مديحاً خالصاً للممدوح، مكانٌ للتأكيد الذاتي، أو للفخر الذاتي للشاعر من خلال صيده 'الفروسي' بوصفه بطل قبيلته/ مجتمعه. وهكذا كانت القصيدة نفسها هي التي تغيرت، ولم تَعُدْ تستوعب الشكلين 'العتيقين' للصيد تحت سقفها البنيوي.

كان هذا، مع ذلك، تقديراً شكلانيًّا فحسب للمسألة. ذلك أنه فيما كانت القصيدة تتغير، أو كان عليها أن تتغير، فإن سيميوطيقا مفهوم جديد للمجتمع، والدولة، والسلطة، كانت أيضاً محلَّ تغيير، وهذه هي العوامل التي مَسَّتْ على نحو مباشر وظيفة القسم الثالث من القصيدة- فالقصيدة نفسها لم تكن تتغير سوى استجابة لتلك الإملاءات الجديدة للدولة والسلطة. وعلاوة على هذا، فإن موضوع الصيد في الشعر العربي، من ثم ، لم يَعُدْ يظهر مُتَّكِئاً على القصيدة من أجل شكل معناه وشرطه القديم المعزَّز، والشامل حقًّا. وفيما أصبح موضوع الصيد 'قصيدة الصيد' الخاصة به، فإنه قد أصبح له سيد جديد: عالم البلاط الأموي المنفتح حديثاً، ثم العباسي من بعده. أما ما كان يعنيه كل هذا من وجهة نظر أدبية-نقدية فأمر آخر. ومع ذلك، فإن نوعاً جديداً كانت ثمة حاجة إليه، ونوعاً جديداً كان قد وُلِدَ.

إن مَوْلِدَ جَسَدٍ شكلي جديد تقريباً، في تاريخ النوع الشعري العربي، هو حالة من القطع الشائع للحبل السُّرِّي. ومع ذلك، فإن في رؤية التطور في مدى قريب، تكون قصيدة الطردية، بكل حلقات وصلها الموضوعاتية والشكلية بالقصيدة، قد قَطَعَتْ جراحيًّا في البداية حلقةً واحدةً فقط، وهي في الحقيقة أقرب الروابط الخارجية إلى الرحم/ القالب- أي تلك الخاصة بملكية معيار القصيدة الكلاسيكية من قافية ووزن. وهكذا عندما كانت الطرديات الأموية الأولى تنجز إنجازاً فعليًّا، كانت تتم في بحر الرجز، المنظور إليه حينئذٍ، وفيما بعد، بوصفه واقعاً خارج النطاق العروضي الكلاسيكي. وكانت هذه القصائد كذلك تجري حسب القافية المصرَّعة،

منتجةً شعراً قصير الطول بصورة متطرفة. وكان الشكل الناتج- بهذا المعنى التقني إلى أكبر درجة- 'أرجوزة'. وهكذا كان شعراء الطردية قد آثروا أقل الأنماط معيارية وأكثرها 'شعبية'، واسترخاءً وزنيًّا، ويستطيع المرء أن يقول ببصيرة إنه نمط 'فولكلوري' من النظام العروضي المتاح في ذلك الوقت للشاعر العربي. وثمة تناقضات ظاهرية في اختيار مثل هذا العروض، وخصوصاً لنوع شعري 'بلاطي' على وجه التحديد، ولكن هذا 'أمر' 'matter' آخر تقريباً، تتجاوز حُلُولُه حُدُودَ المقالة الراهنة وأهدافها.[1]

(١) أجاب مانفرد أولمان عن أسئلة كثيرة حول 'الأمر' بقدر ما طرح من أسئلة من قدح قريحته. وكتابه، **تحقيقات حول شعر الرجز: مساهمة حول اللغة والأدب العربي،**

Manfred Ullmann, *Untersuchungen zur Ragazpoesie: Ein Beitrag zur arabishen Sprach- und Literaturwissenshaft* (Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1966),

ذو قيمة عظيمة.

الفصل الثالث

الصيد في الشعر العربي الكلاسيكي
من القصيدة المخضرمة إلى الطردية الأموية(*)
[المزرد، عبدة بن الطبيب، الشمردل]

تَسعَى هذه الدراسةُ إلى تَتَبُّعِ عمليةٍ بعينها في التطور الأدبي - التاريخي لمعاني الصيد في المدونة الشعرية العربية الكلاسيكية، بمعنى الانتقال من معاني الصيد بوصفها مكوِّناً شكليًّا وبنيويًّا في النوع الشعري الأكبر للقصيدة الجاهلية والمخضرمة إلى بزوغ قصيدة الصيد القصيرة والقائمة بذاتها، الطردية، في الحقبة الأموية.

يَتَوَزَّعُ موضوعُ الصيد في القصيدة الكلاسيكية العربية المتجلِّية في شكلها البنيوي التام، وكما عَرَضْتُ في مقالة سابقة،(١) من منظور الصرامة الشكلية البالغة بين قسمين من الأقسام النسقية الثلاثة (والتي تُعَدُّ كذلك وحدات القصيدة

(*) ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''الصيد في الشعر العربي الكلاسيكي من القصيدة المخضرمة إلى الطردية الأموية،''

Jaroslav Stetkevych, ''The Hunt in Classical Arabic Poetry: From Mukhaḍram *Qaṣīdah* to Umayyad *Ṭardiyyah*,'' *Journal of Arabic Literature*, 30, no. 2 (1999): 108-127.

(١) ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''الصيد في القصيدة العربية: إرهاصات الطردية،''

Jaroslav Stetkevych, ''The Hunt in the Arabic *Qaṣīdah*: The Antecedents of the *Ṭardiyyah*,'' in J. R. Smart, ed. *Tradition and Modernity in Arabic Language and Literature* (Surrey: Curzon Press, 1996). Pp. 102-118.

[نلاحظ هنا أن المؤلف اقتبس ثلاث فقرات أساسية من مقالته تلك، تُعَدُّ تمهيداً للموضوع، وبالطبع فإن الفارق الزمني بين المقالتين واختلاف مكان نشرهما يبرر هذا الاقتباس، كما أن قراءة المقالة الراهنة تقتضي الإلمام بالتمهيد نفسه، وإذن فلا بأس من إثبات الفقرات المذكورة هنا كذلك-المترجم]

الموضوعاتية والشكلية). والقسمان هما، أولاً، رحلة الشاعر الهامشية في الصحراء (قسم **الرحيل**)، وثانياً، القسم الخاص بالاحتفاء بالذات، والذي يدخل فيه الشاعر مرة أخرى، أو يعود فيه، إلى رباطة جأشه وإلى مجتمعه (قسم **الفخر** الذاتي، أو القبلي؛ و/ أو المدح). إن لهذا الاختلاف البنيوي نتائج موضوعاتية بعيدة المدى، طالما كان على المرء أن يتحدث حقًّا عن صيدين **مختلفين** في القصيدة الكلاسيكية المثالية: الصيد في لوحات الحيوان في قسم **الرحيل**، والتي يمكن أن يطلق عليها اصطلاحاً **الصيد**، أو **القنص**، والصيد في القسم البنيوي الثالث، **الفخر**، بما فيه من 'إعادة اندماج'، والذي يمكن أن يُنْظَرَ إليه فحسب بوصفه **طرداً**، وهو المصطلح الذي يطلق عليه، بمعنى 'مطاردة من على ظهر الفرس'. يُنْبِئُنا هذا التحديد الاصطلاحي الأخير كذلك بأن النوع الأدبي اللاحق المستقل – ما بعد الكلاسيكي – للطردية ينبغي أن يكون بمعنى أولي، أو حتى نسقي، ذا علاقة بالقسم الموضوعاتي الأصلي، والبنيوي للقصيدة الذي تقع فيه 'مطاردة الفروسية' هذه. وبطريقة مشابهة، فإن تحديد هذه القصيدة-النوعية ما بعد الكلاسيكية بوصفها **طردية** ينبئنا بأنه ينبغي أن يكون بينها وبين مشاهد الصيد في قسم **الرحيل** الهامشي للقصيدة اختلاف في المعنى في طبقة ما تحت السطح- بمعنى اختلاف يعتمد على تشابهات أعمق، تقع في القطبية السيميوطيقية: التناقض الظاهري.

فأولاً، في قسم **الرحيل** لا تكون الشخصية الأساس هي الصائد المطارِد، ولكن الحيوان الطريدة نفسها. وفي معظم الأحيان يكون هذا الحيوان ثوراً وحشيًّا، أو بقرة وحشية، حماراً وحشيًّا، أو، بصورة أكثر ندرة، نعامة؛ ومن خلال مواجهته مع الصائد ينبغي أن يخرج الحيوان منتصراً، إلا إذا كانت القصيدة في هذا النوع من الصيد تأخذ شكل مرثية، إذ يصبح الحيوان الطريدة شخصية مأسوية، وإن كان ما يزال شخصية أساسية.[1] إن الصائدَ نفسه في مشهد الرحيل المؤطَّر بالصيد تشخيصٌ

(١) انظر التوثيق العملي والنظري لهذا الجانب أدناه؛ وهامشي ١٢ و١٤.

للجَزَع والإخفاق، كما أنه تشخيصٌ لِفقرٍ اجتماعي مُدْقِع بصورة بارزة. وباختصار، فهو ليس صائداً فقيراً فحسب، وإنما مقدَّرٌ له سُوءُ الحظ؛ وتقريباً ثمة شيء خطأ في تلمس طريقه إلى طريدته. إنه أشبه بسارق صيد، إذا جاز التعبير، كما لو كان ليس له حَقٌّ مشروعٌ في اقتحام مملكة الحيوان.

أما بالنسبة إلى الصيد الذي يحدث في القسم البنيوي الثالث للقصيدة الكلاسيكية، أي قسم **الفخر**، أو **المدح**، فيجب، كقاعدة، ألا تكون فيه أية إشارة إلى الناقة و'لوحات الحيوان'؛ بما أن الرحلة الهامشية قد انتهت الآن، ولم يعد الشاعر مسافراً وحده في صحراء مسكونة بالخطر. وبدلاً من ذلك يجد الشاعر نفسه مرة أخرى في مجتمعه القبلي، أو في 'بلاط' الممدوح. وهنا عليه أن يندمج في عادات معينة راسخة، وطقوس اجتماعية، أو جماعية، ويمارسها. وهذه الأفعال إما أن تكون احتفالية، من قبيل الولائم، وطقوس الولاء، إلخ.، أو تكون من قبيل الأفعال البطولية المعبر عنها أيقونيًّا، إذا جاز التعبير، مثل الصيد الفروسي.

لقد تغيَّرَ هذا النظام، أو كان عليه أن يتغيرَ، مع ذلك، بمجرد أن توقفت القصيدة الثلاثية عن أن تكون فعَّالة ببنيتها التامة، أو لنقل البدوية العتيقة، أي بالنسبة إلى رحيلها الهامشي والحسِّ المباشر في المطاردة الفروسية [في جزئها الثالث]. ومن ثَمَّ كان على القصيدة أن تصبح إما أداةً مبسَّطة، صياغية-بلاغية للمدح، مع بقائها ثلاثية، كما في وصف ابن قتيبة،[1] أو تتوقف بالمرة عن أن تكون ثلاثية بأن تخسر

---

(١) ياروسلاف ستيتكيفيتش، **صبا نجد: شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي**،

Jaroslav Stetkevych. *The Zephyrs of Najd: The Poetics of Nostalgia in the Classical Arabic Nasīb* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1993), 6-16.

[وقد ترجم إلى العربية، انظر ياروسلاف ستيتكيفيتش، **صبا نجد: شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي، مع مقدمة خصَّ بها المؤلف الطبعة العربية**، ترجمة حسن البنا عز الدين مع مقدمة مطولة وتعليقات (الرياض: مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ٢٠٠٤)-المترجم].

قسم رحيلها الهامشي، وبهذه الخسارة تُجَرِّدُ نفسَها من عِبءِ الصيد الأليجوري، أو المُؤَدِّي إلى الأليجورية، والذي سيستمر مع ذلك، على الرغم من بقائه مبدئيًّا في هامشية الرحيل،[1] يمارس تأثيره الأليجوري حتى على الحِسِّ المباشر للمطاردة الفروسية. ومن خلال هذين النوعين من التغيير، لا تَتَخَفَّفُ القصيدةُ، مع ذلك، أو تنفي موضوعَ الصيد من إطارها الذي يُمْلِيه عليها التقليدُ الفني. إنها لا تتحاشاه شعريًّا، وإنما تمنحه الحرية كي يتحرك خارج حدود بنية القصيدة التقليدية، وبهذا يفتح أمامها، في مستقبل لم يَعُدْ بَدَوِيَّ الطابع، اختيارَ وجودٍ شعري مُسْتَقِلٍّ لتصبح شكلاً شعريًّا معيناً قائماً بذاته وتَتَّخِذَ، في النهاية، **نَوْعَها** الخاص.

وطالما حددنا سلفاً الحقبة الأموية في تاريخ الأدب العربي بوصفها الحقبة التي حدثت فيها مراحل أساسية من تقطيع لأوصال القصيدة العربية الكلاسيكية، منتجة قصيدة الغزل القائمة بذاتها، والتي خَطَتْ فيها غنائيةُ النسيب العربي، على خلفية إرهاصات لشعراء من الحجاز والكوفة، خُطُواتٍ أبعد تجاه شعر باخوسي ذي توجه نوعي [الخمرية]، فإننا يجب أن نهتم بإنتاج تقويم نقدي واعٍ بالشكل على نحو خاص لتكوُّن قصيدة الصيد العربية (الطردية). فلا يزال موضوع الصيد، بوصفه موضوعاً شعريًّا، سابقاً على هويته الشكلية الجديدة بوصفها قصيدة، يحمل- من

---

(١) انظر سوزان بينكني ستيتكيفيتش، ''التفسيرات البنيوية لشعر ما قبل الإسلام: نقد واتجاهات جديدة،''
Suzanne Pinckney Stetkevych, “Structuralist Interpretations of pre-Islamic Poetry: Critique and New Directions,” *Journal of Near Eastern Studies* 42 no. 2 (1983): 85-107.

[وقد راجعها المترجم وترجمت إلى العربية، كما ذكرنا في هامش سابق من الفصل السابق- المترجم]؛ وكتابها **الصم الخوالد تتكلم: شعر ما قبل الإسلام وشعرية الطقوس،**
Suzanne Pinckney Stetkevych, *The Mute Immortals Speak: Pre-Islamic Poetry and the Poetics of Ritual* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1993), esp. pp. 7-8, 26-33, 270-73;

وكذلك **صبا نجد**، ص٤—٤١، ٤٥.

داخل مصادر القصيدة - اختلافه الداخلي واستقطابه البنيوي والسيميوطيقي. وفي عبارة أخرى: إنه لا يعني بالضرورة ما يمثله، ولا يمثل ما يعنيه في شكله الخارجي الجديد، ولا حتى في نوعه الجديد.

فأولاً وقبلَ أيِّ شيء، بعد أن كَرَّسْتُ بعض المساحة في مقالتي السابق ذكرها من أجل حَلِّ خيوط تعقيدات السلوك البنيوي وقوالبه لمشاهد الصيد، وموتيفاته في القصيدة الجاهلية، إذ تستعمل بمهارة تحولات الحيوان الغريبة للغاية والمدروسة برهافة، ومن دون الخروج على الشفرة البنيوية، من الضروري الآن أن نُحَدِّدَ التغيرات في سياقات القصيدة التي لا تزال ''كلاسيكية''، وإن كانت لم تَعُدْ جاهلية، بل مخضرمة، وهي تلك التغيرات التي تؤثر في الموضوع الشعري للصيد وتقع أو يبدو أنها تقع، خارج نسق بنية القصيدة. وهنا سنستعمل على سبيل المثال قصيدتين طويلتين بصورة واضحة، المفضلية رقم ١٧ للمزرد بن ضرار الذبياني (أربعة وسبعين بيتاً)،[1] [ومطلعها:

---

(١) أبو العباس المفضل الضبي، **ديوان المفضليات**، بشرح أبي محمد القاسم بن بشار الأنباري، تحقيق تشارلس جيمس ليال، النص العربي (أكسفورد: مطبعة كلاريندون، ١٩٢١)، ص١٦٠-١٨١. ولمناقشة مطولة حول قصيدة المزرد انظر كذلك توماس بوير، ''قصيدة المزرد من الفرسان الأغنياء والصائد الفقير،''

Thomas Bauer, ''Muzarrids Qaṣīde vom reichen Ritter und dem armen Jäger,'' in Wolfhart Heinrichs and Gregor Schoeler, eds., *Festschrift Ewald Wagner zum 65, Gebutstag,* Vol. 2 of Studien zur arabischen Dichtung (Beirut: for Franz Steiner Verlag Stuttgart 1994), pp. 42-71.

[وقد عَرَّبَ محمد فؤاد نعناع هذه المقالة، وعلق عليها، تحت عنوان ''قصيدة مزرد بن ضرار اللامية،'' **جذور التراث**، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السنة الخامسة، ١، مجموعة ٦، رجب ١٤٢٣/ سبتمبر ٢٠٠٢، ص٢٧٧-٣١١. وربما يحسن أن نورد هنا ما وصف به محققاً ومختصراً شرح الأنباري للمفضليات القصيدة الراهنة تحت عنوان كرراه في كل القصائد، 'جو القصيدة'، ''تحدث عن صحوته في الحب، وأسفه للمشيب، واستعاد ذكريات الشباب، فنعت صاحبته في غزل
=

١. صحا القلبُ عَنْ سَلْمَى وَمَلَّ وما كادَ لأياً حُبُّ سَلْمَى يُزايلُ]

والمفضلية رقم ٢٦ لعبدة بن الطبيب (واحد وثمانون بيتاً)،[1] [ومطلعها:

١. هَل حَبلُ خَولَةَ بَعدَ الهَجرِ أَم أَنتَ عَنها بَعيدُ الدارِ مَشغولُ]

فضلاً عن قصيدة قصيرة - ليست ''على البنية''-ذات دلالة شكلية فورية مؤيدة بالنسبة لنا وهي للحطيئة،[2] [ومطلعها:

١. وَطاوي ثَلاثٍ عاصِبِ البَطنِ بِتيهاءَ لَمَ يَعرِف بها ساكِنٌ رَسما]

وكلتا قصيدتَيْ المزرد وعبدة بن الطبيب الطويلتين تمتاز بتعقد شكلي كبير. وقصيدة مزرد تبدأ بنسيب غنائي من أحد عشر بيتاً يليها فخر شبه بطولي (١٢-١٤) يُقَدِّمُ الشاعرُ نفسَه فيه بوصفه مدافعاً عن قبيلته. وفيما لا يزال الشاعر داخل الفخر، =

وتشبيب. ثم فخر بشجاعته، ونَوَّهَ بجواده وفرسه. ووصف سلاحه: درعه وبيضته وترسه وسيفه ورمحه. وأنحى على من ينتقصه بظهر الغيب، وتوعده بالهجاء الممض الذي يتناقله الرواة، مفتخراً بشعره، معتزًا بقوته فيه. ثم صار إلى وصف صائد يصيد بقوسه وأكلبه، وقد فقد هذا الصائد كلبين، فساءت حاله، واستجدى الناس فلم يظفروه، فأشارت عليه زوجه أن يستغني بالماء عن الطعام، فأجابها، وحاول النوم فاستعصى عليه.'' انظر **المفضليات**، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، ط٦ (القاهرة: دار المعارف، د. ت)، ص٩٣- المترجم].

(١) المفضل الضبي، **المفضليات**، ص٢٦٨-٢٩٤.

(٢) [جرول بن أوس] الحطيئة، **ديوانه، رواية ابن حبيب، وشرح أبي سعيد السكري** (بيروت: دار صادر، ١٣٨٧/١٩٦٧)، ص٢٧١-٢٧٢) (القصيدة رقم ١٢٠)؛ إجنتس جولدتسيهر، **ديوان جرول بن أوس الحطيئة**، في دورية **كتابات معاصرة للجمعية الاستشراقية الألمانية**،

Ignas Goldziher, ''Der Dīwān des Ğarwal b. Aus Al-Hutej'a,'' in *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* (Leipzig, 1893), Vol. 47, Part 2, p. 194.

[وقد ترجم هذه النشرة لديوان الحطيئة عبد الرحمن بدوي في كتابه، **دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، ترجمها عن الإنجليزية والفرنسية والألمانية عبد الرحمن بدوي** (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٩)، تحت عنوان مقدمة **لديوان جرول بن أوس، الحطيئة**، ص١٤٣-٢٣٧، وانظر هامش ١٩ أدناه-المترجم]

يدخل إلى وصف، أو تمثيل، مصقول، مليء بالبهجة، لجواده المحارب أولاً (١٢-١٧) ومن ثم، وفي النغمة الاحتفالية نفسها، يصف فرسه المحاربة (٢٨-٣٧). وفيما يلي ذلك، ومن دون أن يبتعد عن موضوعة الفخر وأسلوبها، يَتَقَدَّمُ الشاعرُ إلى وصف عدة سلاحه في المعركة كلها من درع وبيضة وترس وسيف ورمح (٣٨-٥٢).

عند هذه النقطة، وبعد أن أبدى الشاعر كثيراً من الفخر بنفسه ومكانته في أثناء الحرب، أو بالأحرى الفخر باستعداده الكامل للحرب، يتحول إلى اشتباك من نوع آخر: وذلك عندما يفخر بنفسه بوصفه شاعراً ماهراً في فن الكلمة المليئة بالقوة. إن هذا التغير في ''السجل''، والذي يؤكد بطريقة جد واضحة التزامه بالأسلوب الأساسي في الفخر، يتميز باستعمال صيغة تحول تعد من السمات الخاصة بالقصيدة، 'فدع ذا' (البيت ٥٣):

[٥٣. فَدَعْ ذَا وَلكِنْ مَا تَرَى رَأْيَ عُصْبَةٍ أَتَتْنِي مِنْهُمُ مُنْدِياتٌ عَضَائِلُ][*]

وهذه الصيغة، تسمح فحسب للشاعر بأن يسهب في تنويع جديد للفخر، المتحول الآن إلى هجاء محتمل، أو تهديد بالهجاء، حتى البيت ٦٢،

[٦٢. كذاك جزائي في الهَدِيِّ وإنْ أَقُلْ فلا البَحْرُ مَنْزُوحٌ وَلا الصَّوْتُ صَاحِلُ][*]

وذلك بدلاً من أن تشير إلى تحول إلى قسم بنيوي منفصل، كما لو كانت الحالة في قصيدة ثلاثية نسقية. إن هذا الشحن المطول المكبوت للهجاء، يجب أن يكون، أيضاً، كاشفاً تأويليًّا بالنظر إلى تقدم القصيدة تجاه نقطة اكتمال. ومن ثم، ففي القسم الفرعي الموضوعاتي النهائي لهذا الهجاء المعقد، يعود الشاعر مرة أخرى إلى القالب الشعري للقصيدة، بادئاً بصيغة أخرى من صيغ الانتقال، 'فَعَدِّ' (البيت ٦٣)، والتي تبدو الآن وكأنها جواب الشرط، أو عود على بدء، لتلك الصيغة

(*) المنديات: المخزيات، التي يعرق لها الوجه ويندى. العضائل: الشدائد.

(*) ٦٢- الهدي: المهاداة، وأصله: ما يهدى، والمراد التهادي بالشعر، وهو المهاجاة. صاحل: من الصَّحْل، وهو بحة الصوت.

الأولى، 'فدع ذا' في البيت ٥٣.

من الآن فصاعداً، يمكن أن ندع القصيدة نفسها تتكلم عن نفسها، حتى تختتم بالبيت ٧٤:

٦٣. فَعَدِّ قَريضَ الشعرِ إنْ كُنْتَ مُغْزِراً	فإنَّ غَزيرَ الشعرِ ما شَاءَ قائِلُ(*)
٦٤. لِنَعْتِ صُبَاحِيٍّ طَويلٍ شَقَاؤُهُ	لَهُ رَقَمِيَّاتٌ وَصَفْرَاءُ ذَابِلُ(*)
٦٥. بَقِينَ لَهُ مِمَّا يُبَرِّي، وَأَكْلُبٌ	تَقَلْقَلُ فِي أَعْنَاقِهِنَّ السَّلاسِلُ(*)
٦٦. سُخامٌ وَمِقْلاءُ القَنِيصِ وَسَلْهَبٌ	وَجَدْلاءُ وَالسِّرْحانُ وَالمُتَنَاوِلُ(*)
٦٧. بَنَاتُ سَلُوقِيَّيْنِ كانَا حَيَاتَهُ	فَمَاتَا فَأَوْدَى شَخْصُهُ فَهْوَ خامِلُ(*)
٦٨. وَأَيْقَنَ إذْ ماتَا بِجُوعٍ وَخَيْبَةٍ	وَقالَ لَهُ الشَّيْطانُ إنَّكَ عائِلُ(*)
٦٩. فَطَوَّفَ فِي أَصْحابِهِ يَسْتَثِيبُهُمْ	فَآبَ وَقَدْ أَكْدَتْ عَلَيْهِ المَسَائِلُ(*)
٧٠. إلَى صِبْيَةٍ مثلِ المَغالي وَخِرْمِلٍ	رَوَادٍ، وَمِنْ شَرِّ النِّسَاءِ الخَرَامِلُ(*)

(*) ٦٣- عد: اصرف وتجاوز. المغزر: من الغزر، وهو الكثرة، يريد مكثر القول. ما شاء قائل: أي أن الشاعر المكثر يقول ما شاء، لا يستعصي عليه.

(*) ٦٤- صباحي: رجل من بني صُباح، كان ضيفاً له، وكان صائداً. رقميات: سهام منسوبة إلى صانع، أو إلى بلد. الصفراء: القوس. الذابل: التي قطع عودها وطرحت في الشمس حتى ذبلت.

(*) ٦٥- يبري من بري السهام.

(*) ٦٦- جمع في هذا البيت أسماء كلاب الصباحي الستة.

(*) ٦٧- السلوقية: كلاب تنسب إلى سلوق، قرية باليمن.

(*) ٦٨- عائل: من عال يعيل: افتقر، أو من عال يعول: كثر عياله.

(*) ٦٩- يستثيبهم: يطلب ثوابهم ونائلهم. أكدت: امتنعت، يقال: حفر الحافر فأكدى، إذا بلغ إلى كُدْية، وهي الصلب من الأرض.

(*) ٧٠- المغالي: سهام لا نصال لها يغلى بها في الهواء، أي يرمى بها لتبلغ الغاية. يريد أن صبيانه في ضعفهم وسوء حالهم ونحولهم مثل هذه السهام. ويقال: بل أراد أنه لا نفع عندهم ولا عون على أنفسهم، كما لا يصاد بهذه السهام ولا ينتفع بها. الخرمل: الحمقاء. الرواد: الطوافة في بيوت جاراتها ولا تقعد في بيتها لشرها.

٧١.فَقَالَ لهَا: هَلْ مِنْ طَعام فإنَّني أَذُمُّ إليكِ النَّاسَ، أُمُّكِ هَابِلُ (*)
٧٢.فَقَالَتْ: نَعَمْ، هذا الطَّويُّ وَمَاؤُهُ وَمُحْتَرَقٌ مِن حائل الجلْدِ قاحِلُ (*)
٧٣.فَلَمَّا تَنَاهَتْ نَفْسُهُ مِن طَعَامِهِ وَأَمْسَى طَليحاً مَا يُعَانِيهِ بَاطِلُ (*)
٧٤.تَغَشَّى، يُريدُ النَّوْمَ، فَضْلَ رِدائِهِ وَأَعْيَا عَلَى العَيْنِ الرُّقادَ البَلابِلُ (*)

في قصيدة المزرد هذه نقع على بنية معقدة بدرجة عالية، ولكنها مع ذلك شفافة، وثنائية في جوهرها تشتمل على نسيب وفخر-هذا على الرغم من حقيقة أن المكونات الموضوعاتية، فيما وراء النسيب، وتتابعها لا تعكس قانون السيميوطيقا الموضوعاتية للقصيدة. ذلك لأن الشاعر يُعَوِّضُ هذا الخَرْقَ الشكلي بأن يُخْضِعَ المقطعَ الأخيرَ من قصيدته، أي لوحة/ فصل ''الصائد البائس،'' للأغراض المهيمنة للفخر المُؤَطِّر [للقسم الثاني من القصيدة].

إن ما يلفت انتباهنا أكثر من أي شيء في هذا السياق هو الدورُ غير العادي، والمفروض بنيويًّا والمكانُ اللذان حدَّدَهُما المزرِّد لهذا القسم الفرعي الختامي من فخره الممتد؛ فنحن نعرف أن عرضه الشعري لموضوعة ''الصائد البائس'' في حَدِّ ذاته عَرضٌ مبتور، إذ ينبغي أن ينتمي هذا المشهد إلى موضوعة فرعية كاملة، أو لوحة فرعية، عن الحمار الوحشي وصيده، وبهذه الصفة ينبغي أن يكون تشبيهاً ممتدًّا لناقة الشاعر في قسم الرحيل وسط القصيدة. وهذا يعني أنه ينبغي أن يكون جزءاً من بنية الرحيل. وفي قصيدة المزرد ليس هذا هو الحال؛ ومن ثم فهو خَرْقٌ بَعيدُ الأثر بشكل واضح للقانون البنيوي للقصيدة.

(*) ٧١- هابل: من قولهم 'هبلته' أي فقدته.

(*) ٧٢- الطوي: البئر. الحائل: الذي قد أتى عليه حول. ويقال أيضاً للمتغير حائل. القاحل: اليابس.

(*) ٧٣- طليحاً: من الطلح والطلاحة، وهو الإعياء والضعف. 'ما' هنا نافية. يريد أنه سهر للجوع ولم يسهره باطل، أي الذي به جد من الجوع.

(*) ٧٤- البلابل: هماهم صدره، أي: أعيت بلابل صدره على عينيه أن ينام.

يعي توماس بوير،[1] في مقالته، ''قصيدة المزرد من الفرسان الأغنياء إلى الصائد الفقير،'' هذا الخرق، ويحاول أن يشرحه. وعلاوة على هذا، فهو يكاد يكون على مَرمَى حَجَرٍ من الوصول إلى حَلٍّ صحيح لهذا الشذوذ البنيوي، لكن هذا الحَجَرُ يبدو حَجَرَ عَثَرَةٍ جوهريًّا يقف أمامه؛ فبوير، من خلال تحديده الموضوعة الفرعية لـ''الصائد البائس'' في قصيدة المزرد بأنها ضمنيًّا جزء من ''لوحة حمار وحشي'' مفترضة (لكن كذلك، بسبب ظهور كلاب الصيد في القصيدة، بوصفها جزءاً محتملاً من ''لوحة ثور وحشي'' ليست أقل مصداقية بالنسبة إلى القانون الشعري)، ينجذب إلى تحديد بنيوي ووظيفي أبعد للوحة الحمار الوحشي/ الثور الوحشي كما تأتي في القصيدة الثلاثية النسقية. وهنا تطفو الصعوبة الأساسية على السطح؛ فإخفاقه في أن يدرك - أو يعترف، في هذه النقطة من الجدل النقدي حول هذه الموضوعات، - بأن القسم البنيوي الثاني من القصيدة البدوية الثلاثية، أي، الرحيل، والذي هو عبارة عن رحلة الشاعر إلى المجال الهامشي، إذ يضع نفسه خارج نظام الأشياء الخاصة بالقبيلة والمجتمع، لا يكوِّن جزءاً من الفخر [الذاتي] أو المفاخرة المقررة جماعيًّا.[2]

---

(١) بوير، ''قصيدة المزرد،'' ص٦٤-٦٩.

(٢) يقرر بوير، في مقالته ''قصيدة المزرد'' (ص٦٤-٦٦) بشكل متكرر أن الرحيل التقليدي في القصيدة الثلاثية الكلاسيكية، بوصفه القسم البنيوي الثاني في هذا الشكل لها، يمثل فخراً/ مفاخرة، وأنه إلى هذا الفخر/ المفاخرة، بوصفه القسم الختامي لها، تنتمي ''مقاطع الحيوان'' الخاصة بالبقرة الوحشية، والحمار الوحشي، والنعامة، والتي تتصل ذاتيًّا بـ''مدح الناقة'' (ص٦٦). إن هذا التحديد الخاطئ بنيويًّا وسيميوطيقيًّا المثير للأسف عن قسم الرحيل الجاهلي والمخضرم (والأموي كذلك) في القصيدة الثلاثية كان يمثل، وللأسف لا يزال يمثل، حجر عثرة نقديًّا في مدرسة كاملة غير واعية بالبنية في دراسة الأدب العربي، وهي مدرسة لما تزل فاشلة في المغامرة فيما وراء مستوى الوصف التصنيفي العميق. وهنا، مرة أخرى، وخصوصاً بالنظر إلى قسم الرحيل والالتزام الأعمى بنظرية الفخر/ المفاخرة، ينبغي أن نذكر ريناتا ياكوبي، ''قسم الناقة في قصيدة المدح،''

Renate Jacobi, ''The Camel Section of the Panegyrical Ode,'' *Journal of Arabic*
=

وسوف يكون خطأً مضاعفاً أن نواصل مناقشة هذا الموضوع بادئين من فَهْمٍ مَغْلُوطٍ مثل هذا، مفترضين، قَبْلِيًّا، أن لوحة الحمار الوحشي، أو لوحة الثور الوحشي، سواء في كُلِّيَّتْهِما، أو من خلال فصل ''الصائد البائس'' مقتطفاً منهما، سيقومان فوق ذلك بوظيفتهما ضمن قسم بنيوي فعلي في القصيدة الكاملة تحت اسم الفخر/ المفاخرة. والحقيقة أن بوير لا يقترح ذلك بالضبط. ومع ذلك، فإن ما يطرحه شيء مُضَلِّلٌ بالدرجة نفسها، أي إن لوحات الحيوان والصيد في الرحيل ليست أكثر من ''أجزاء (وصفية) خالية الغرض'' (*zweckfreie Teile*)[1] في القصيدة، وأن هذا النقاء *Zweckfreiheit*، جنباً إلى جنب مع المستويات العالية من الصنعة الشعرية الوصفية، هي التي تجعل هذه ''الأجزاء'' ذات جاذبية إلى هذا الحد-فضلاً عن قدرتها على الاحتفاظ بانتباه القارئ/ السامع إلى ''التيمات الحاملة لرسالة ما'' (*Botschaftsthemen*). وعند هذا الحد فإن مبادرة بوير لتصنيف لوحات الحيوان/ الصيد ''الوصفية'' في القصيدة البدوية المبكرة في خانة ''الخالي – من – الغرض،'' تُخَلِّفُ لدينا شعوراً بالانزعاج الشديد. فمن الناحية النقدية، ستصبح هذه اللوحات ليست أكثر من مجرد زينة؛ فنحن نرى أن مسألة النمطية الصارمة في المعنى إلى أقصى حد لهذه اللوحات من قصيدة إلى أخرى، وقيامها تقريباً بشكل دائم بحكاية قصة واحدة مشروطة بخطوطها العريضة نفسها، ودائماً تحت الغطاء البنيوي نفسه لرحلة الشاعر على ناقته، مسألة يتغاضى عنها بوير تغاضياً كليًّا، ويصمت عنها صمتاً مطبقاً. كما أنه يُنَحِّي جانباً الحاجة إلى إجابة- أي إجابة نقدية-لـ''لماذا؟'' الملحة. كما أن الإجابات عن هذا السؤال لمَّا تزل غير موجودة، أو ينبغي أن توجد، كما أن بوير نفسه قد صَرَّحَ فعلاً بهذا كثيراً في دراسته الأساسية عن لوحة الحمار الوحشي بالشكل الذي تظهر عليه في القصيدة العربية =

Literature 13 (1982): 1-22.

(١) بوير، ''قصيدة المزرد،'' ص٦٥-٦٦.

بين الشعر الجاهلي، والشعر الأموي.[1] وعلاوة على هذا، فإن الناقد الأديب العلامة من القرن ٣-٤ للهجرة، الجاحظ (ت ٢٥٥/ ٨٩٨)، قد سبق أن لفت نظرنا إلى أنه في لوحة الرحيل ينبغي ألاَّ يموت الحيوان المطارد ما دامت القصيدة **ليست** مرثية، وأنه، على النقيض من ذلك، في القصيدة التي **تكون** مرثاة فإن الحيوان ينبغي أن يموت.[2] فالجاحظ يخبرنا بأن لوحات الحيوان في الرحيل ليست سوى أليجوريات للحياة والموت يقع فيها إعادة تمثيل لـ**صراع** *agon* ما- ومن ثم فهي ليست مجرد ''حكايات رمزية ذات مغزى أخلاقي'' parables مجرَّدة من الدراما، كما يميل بوير إلى تسميتها،[3]-وأن هذه الأليجوريات ذات علاقة بالناقة التي يمضي عليها الشاعر رحلته وحيداً في البادية، حاملاً معه حزنه ومعاناته الداخلية، وأن هذه الرحلة نفسها يمكن أن تكون قصة أليجورية لوجود شخصي في حالة تَنَسُّك. وهكذا فإن المشكلة تمُيطُ اللثامَ عن نفسها: فهل يمكن لقصة أليجورية عن الحياة والموت

---

(١) توماس بوير، **فن الشعر العربي القديم: نحو فهم لبنيته وتطوره من خلال مثال مقطع الحمار الوحشي**، ٢ مج.

Thomas Bauer, *Arabische Dichtkunst: Eine Untersuchung ihrer Strruktur und Entwicklung am Beispiel der Onagerepisode*, 2 vols. (Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 1992) 2: 285.

(٢) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، **كتاب الحيوان**، ٨ مج. تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط٣ (القاهرة: مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ١٣٨٥/ ١٩٦٥) ٢: ٢٠. وبما أن الجاحظ يناقش موضوعه في جزء من كتابه مكرَّس لكلاب الصيد، فهو يحصر مناقشته النظرية منطقيًّا في لوحة الثور الوحشي وصيده. ولهذا فصياغته للمسألة تجري على النحو الآتي: ''ومن عادة الشعراء إذا كان الشعرُ مَرثيةً أو موعظةً، أن تكون الكلابُ التي تقتلُ بقرَ الوحش، وإذا كان الشعر مديحاً، وقال كأنّ ناقتي بقرة من صفتها كذا، أن تكون الكلابُ هي المقتولة، [ليس على أنَّ ذلك حكاية عن قصّة بعينها، ولكنَّ الثِّيران ربَّما جرحت الكلاب وربَّما قتلتها، وأما في أكثر ذلك فإنّها تكون هي المصابة، والكلاب هي السالمة].''

(٣) بوير، **الشعر العربي**، الجزء ٢، ص٢٨٥ (حكايات رمزية أخلاقية بنتُ لحظتها) (*Parabel[n] der Vergänglichkeit*).

أن يُنْظَرَ إليها بوصفها تمريناً ''خالياً-من-الغرض'' في ''الوصف''؟ وهل يمكن لرحيل القصيدة الجاهلية أو المخضرمة، والذي هو رحلة هامشية للتجربة مُتَحَوِّلَة إلى الداخل، والذي يقود إلى القصة الأليجورية، ويحتوي عليها، أن يُجْمَعَ دون تمييز مع الفخر/ المفاخرة ذات التَّوْجُّه الجماعي؟

علاوة على هذا، تحضر هذه السمة الأليجورية القائمة على التوتر والصراع في لوحات الحيوان في القصيدة، بإقناع كبير في قصيدة مخضرمة/ إسلامية مبكرة أخرى، أعني، في المرثية الأليجورية كليًّا لحامل لواء الشعر في قبيلة هذيل ومدرستها الشعرية، أبي ذؤيب؛ وفي الحقيقة، فإن الشفافية الأليجورية للـ''غرض'' في لوحة الحيوان تعد كذلك سمة لشعراء آخرين من المدرسة الهذلية.[1] وثمة

---

(١) **ديوان الهذليين** (طبعة مصورة من طبعة دار الكتب المصرية)، (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٣٨٥/ ١٩٦٥) ١: ١-٢١.

ينبغي أن نذكر هنا إلى جانب أبي ذؤيب، شاعرين آخرين يمثلان تقليد المرثية الهذلية المخضرمة نفسها. أحدهما هو صخر الغي (٢: ٦٢-٦٦ [الأبيات ٩-١٨]). وفي مشهد الصيد، أو حتى نكون أكثر تحديداً، في مشهدين متتابعين، من مرثيته [في رثاء ابنه تليد، ومطلعها: **أَرِقتُ فَبِتُّ لَمَ أَذُقِ المَناما وَلَيلي لا أُحسُّ لَهُ اِنصِراما**] ، ثمة أكثر من نقطة اضطراب بنيوي وسيميوطيقي-أو بعبارة أخرى، ثمة خلط متكلف لمكونات موضوعاتية لا رثائية ورثائية. وهكذا نجد في المشهد الأول (الأبيات ١١-١٥)،

[١١. **فَباتا يَأمُلانِ مِياهَ بَدرٍ**	**وَخافا رامِياً عَنهُ فَخاما**
١٢. **فَراغا ناجِيَينِ وَقامَ يَرمي**	**فَآبَتَ نَبلُهُ قِصَداً حُطاما**
١٣. **كَأَنَّهُما إِذا عَلَوا وَجيناً**	**وَمَقطَعَ حَرَّةٍ بَعَثا رِجاما**
١٤. **يُثيرانِ الجَنادِلَ كابِياتٍ**	**إِذا جارا مَعاً وَإِذا اِستَقاما**
١٥. **فَباتا يَحيِيانِ اللَيلَ حَتّى**	**أَضاءَ الصُبحُ مَنبَلِجاً وَقاما]**

أن الصائد الحامل القوس يظل، متطابقاً تماماً مع النسق اللا رثائي، غير موفق في صيده. ومع ذلك، فاستمراراً مع المشهد الثاني (الأبيات ١٦-١٩)،

١٦. [**فَإِمّا يَنجوا مِنَ خَوفِ أَرضٍ**	**فَقَد لَقِيا حُتوفَهُما لِزاما**

=

=

١٧. وَقَــدْ لَقِيــا مِــنَ الإشراقِ خَــيلاً تَــسوفُ الــوَحشَ تَحــسَبُها خِيامــا

١٨. بِكُـــلِّ مُقَلِّـــصٍ ذَكَــرٍ عَنــودٍ يَبُـــذُّ يَـــدَ العَـــشَنَّقِ وَاللِجامـــا

١٩. فَــشامَت في صُــدورِهِما رِماحــاً مِــنَ الخَطِّــيِّ أُشرِبَــت الــسِماما]

يظهر الصائدون راكبين على ظهور الخيل ويستخدمون الرماح. وهكذا فإن هذا الجزء الأخير من صيد حمار الوحش يصبح عنصراً موضوعاتيًّا أكثر ملاءمة إذ لا يلقي بالاً بعدُ إلى إطار الرحيل العرفي الأوسع بوصفه ''لوحة الحيوان'' التي ينتمي إليها أصلاً وإنما يستحضر مشهد اللا رحيل المنتمي إلى ''الصيد الفروسي،'' وهكذا لا يكون متعلقاً بالمرثية وإنما بالفخر. ولا تكمن مزية الشاعر هنا في قدرته على قولبة الموتيفات فحسب، وإنما قولبة العناصر البنيوية المتضادة بشكل جذري للتقليد الشعري العرفي. ولهذا، فإن الشاعر يحقق، من خلال قالبه المتميز فقط، مرثية مقنعة موضوعاتيًّا وعاطفيًّا.

أما الشاعر النموذجي الآخر في هذه المدرسة الهذلية الرثائية فهو أبو خراش (٢: ١١٦-١٢٣ [الأبيات ٧-١٨]). ومرة أخرى، نجد أبا خراش في مرثيته لأخيه عمرو بن مرة وأخوته،[ومطلعها:

[لَعَمــري لَقَــد راعَــت أُمَيمَــةَ طَلعَتــي وَإِنَّ ثَـــوائي عِنـــدَها لَقَليـــلُ]

مشهدين متتابعين للصيد: أحدهما عن حمار الوحش المستسلم لقدره والصائد الموفق في صيده (الأبيات ٧-١٨)،

٧. أَرى الــدَهرَ لا يَبقــى عَــلى حَدَثانِــهِ أَقَــبُّ تُبارِيــهِ جَدائِــدُ حــولُ

٨. أَبَــنَّ عِقاقــاً ثُــمَّ يَــرمَحنَ ظَلمَــهُ إِبــاءً وَفيــهِ صَــولَةٌ وَذَميــلُ

٩. يَظَــلُّ عَــلى الــبَرزِ اليَفــاعِ كَأَنَّــهُ مِــنَ الغــارِ وَالخَــوفِ المُجِــمِّ وَبيــلُ

١٠. وَظَــلَّ لَهــا يَــومٌ كَــأَنَّ أُوارَهُ ذَكــا النــارِ مِــن فَــيحِ الفُــروغِ طَويــلُ

١١. فَلَـمّا رَأَيــنَ الـشَمسَ صــارَت كَأَنَّهــا فُوَيــقَ البَــضيعِ في الــشُعاعِ خَميــلُ

١٢. فَهَيَّجَهــا وَانــشامَ نَقعــاً كَأَنَّــهُ إِذا لَفَّهــا ثُــمَّ اِســتَمَرَّ سَــحيلُ

١٣. مُنيبــاً وَقَــد أَمــسى تَقَــدَّمَ وِردَهــا أُقَيــدِرُ مَحمــوزُ القِطــاعِ نَــذيلُ

١٤. فَلَــمّا دَنَــت بَعــدَ اِســتِماعٍ رَهَفنَــهُ بِنَقــبِ الحِجــابِ وَقعُهُــنَّ رَجيــلُ

١٥. يُفَجّــينَ بِالأَيــدي عَــلى ظَهــرِ آجِــنٍ لَــهُ عَــرمَضٌ مُــستَأسِدٌ وَنَجيــلُ

١٦. فَلَــمّا رَأى أَن لا نَجــاءَ وَضَــمَّهُ إِلى المَــوتِ لِــصْبٌ حــافِظٌ وَقَفيــلُ

=

حقيقة تتمثل في أن الشعراء الهذليين تمكنوا بهذا الوعي الملحوظ بالشكل من أن يعطوا موضوعات الصيد المعيارية المبثوثة في القصيدة وجوداً شعريًّا متميزاً إلى حد كبير، وهو وجود كان معبَّراً عنه شكليًّا تعبيراً قويًّا بحيث تَخْرِجُ تلك الموضوعات تقريباً من نسيج القصيدة نفسها، أو تُبْعِدُها عنها، وتجعلها تستند إلى قوتها الرثائية الخاصة، في حين تظل محتفظة بهذه القوة في الوقت نفسه، وهي تعكس السيميوطيقية الجذرية للقصيدة. إن هذه الحقيقة من ثم ذات مغزى بالنسبة إلى جهدنا في تتبع الطرق المتعرجة لتكوين النوع في قصيدة الصيد العربية، =

---

١٧ .وَكانَ هُوَ الأَدنى فَخَلَّ فُؤادَهُ ... مِنَ النَبلِ مَفتوقُ الغِرارِ بَجيلُ

١٨ .كَأَنَّ النَضِيَّ بَعدَ ما طاشَ مارِقاً ... وَراءَ يَدَيهِ بِالخَلاءِ طَميلُ]

والآخر عن أرنب بري وصقر يطارده (الأبيات ١٩-٢٤):

١٩ .[وَلا أَمعَرُ الساقَينِ ظَلَّ كَأَنَّهُ ... عَلى مُحزَئِلّاتِ الإِكامِ نَصيلُ

٢٠ .رَأى أَرنَباً مِن دونِها غَولُ أَشرُجٍ ... بَعيدٌ عَلَيهِنَّ السَرابُ يَزولُ

٢١ .فَضَمَّ جَناحَيهِ وَمِن دونِ ما يَرى ... بِلادٌ وُحوشٌ أَمرُعٌ وَمحُولُ

٢٢ .تُوائِلُ مِنهُ بِالضَراءِ كَأَنَّها ... سَفاةٌ لَها فَوقَ التُرابِ زَليلُ

٢٣ .يُقَرِّبُهُ النَهضُ النَجيحُ لِما يَرى ... وَمِنهُ بُدُوٌّ مَرَّةً وَمُثولُ

٢٤ .فَأَهوى لَها في الجَوِّ فَاِختَلَّ قَلبَها ... صَيودٌ لِحَبّاتِ القُلوبِ قَتولُ]

وهنا، أيضاً، فإن مشهد الصيد الأول يجري على نمط الرحيل، وهو متسق مع فكرة الجاحظ عن الرحيل الرثائي، في حين أن المشهد الثاني، تماماً كما في المثال السابق (صخر الغي)، يشير في طريقة دائرية إلى تنويع خاص على ''الصيد الفروسي'' الذي نجده في قصيدة بائية للشاعر الجاهلي المبكر عبيد بن الأبرص (**ديوانه** [بيروت: دار صادر/ دار بيروت، ١٣٨٤/ ١٩٦٤]، ص٢٣-٣٠). انظر كذلك مناقشة التعقيدات الخاصة بهذا المشهد في مقالتي ''الصيد في القصيدة العربية،'' ص١١٠-١١١. وانظر كذلك تناول بوير المفعم بالمعلومات، على طريقته، للصيد بوصفها موتيفاً رثائيًّا- و''مقطعاً'' رثائيًّا، **الشعر العربي** (٢: ٢٨٢-٣٠٢). [وقد تناول المؤلف قصيدة عبيد بن الأبرص في مقالته السابقة، ١٩٩٦- المترجم].

وتكوين شعريتها. ومع ذلك، فمن المهم كذلك، ومن الضروري، أن نلاحظ أن الشعراء الهذليين المشاركين في هذه التعرجات الشكلية، لم يعودوا جاهليين، بل مخضرمين؛ وأنه قد بزغ في جيلهم اتجاه بعينه، وإن لم يكن واضحاً بعد كما سوف يصبح في الحقبة الأموية، إلى تأكيد خطوط الاتصال الشكلية ومدها إلى القصيدة الثلاثية ذات **الرحيل** المعياري الراسخ فيها. ومن هنا أصبحت لوحات الحيوان، ومشاهد الصيد تتحرك من قصيدة إلى أخرى بمعنى مكتسب على نحو جديد، إن لم يكن مستقلاً - حتى إن كنا نستطيع أن نجد مثلاً لوحة صيد من أربعة عشر بيتاً للحطيئة - في قصيدة سوف نتناولها فيما بعد - ذات مرونة وكفاءة شكلية عالية الدرجة.

لكي نختم مناقشة مثالنا الراهن من قصيدة المزرد، نعود إلى ما هو واضح، أو إلى ما هو ظاهر بشكل خارجي، أي أن مقطع ''الصائد البائس'' في الرحيل في قصيدة هذا الشاعر هو في الحقيقة المقطع النهائي المتصل بسلسلة من قوالب الفخر. ومع ذلك، يحقق الشاعر هذا فقط من خلال إخضاع قصيدته ككل إلى خطوتين سابقتين تؤديان إلى القالب الجديد: أولاً من خلال تغيير الفخر الحربي والاستعداد للقتال إلى فخر قولي في شكل مفاخرة تنافسية بشكل واسع؛ ومن ثم من خلال اقتصاص مقطع ''الصيد البائس'' من لوحة ''الحمار الوحشي'' المفترض أنه ينتمي إليها موضوعاتيًا في الرحيل التقليدي. وبطريقة فرعية، فإن تضمين الشاعر وصف كلاب الصيد بوصفها ممثلة لموضوع ''الصائد البائس'' يكشف فحسب عن تغيير إضافي في القالب، يبدو مقصوداً وفي شكل بارع حقًا-وهو تغيير يمكن النظر إليه للوهلة الأولى على أنه نوع من الخلط، بما أنه ليس من المفترض أن يستخدم ''الصائد البائس'' في لوحة الحمار الوحشي كلاباً؛ فأداة الصيد الطبيعية، والمؤكدة تماماً، تتمثل في قوسه وسهامه! وهكذا فيمكن فقط أن يعني ظهور كلاب الصيد في مقطع ''الصائد البائس'' لدى المزرد أنه في تناوله الجديد الواعي أسلوبيًا بموضوع ''الصائد البائس'' يحتفظ في ذهنه كذلك بلوحة الصيد الأخرى في الرحيل

والمعادلة للوحة الحمار الوحشي، أي لوحة الثور الوحشي. وهكذا نراه يستحضر معاً، وإن يكن بشكل ضمني فحسب، الوجهين التأويلين للصائد الفاشل[1] واللذان يحضران منفصلين في حالات أخرى ضمن تقليد القصيدة البدوية النسقية.

وإذا قلنا ''يحضران منفصلين،'' فإننا لا نعني ذلك بشكل مطلق كذلك، ولا حتى طبقاً لما نجده واضحاً في القصيدة الجاهلية بشكل صارم. فعلى سبيل المثال، يُقَدِّمُ لنا الشاعرُ الجاهلي بشر بن أبي خازم، في إحدى قصائده الثلاثية البنية، صائد الثور الوحشي، وليس الحمار الوحشي، بملامح ''الصائد البائس،'' وفي الوقت نفسه نجده غير مختلف على الإطلاق من أية ناحية عن الصائد في لوحة الحمار الوحشي.[2] وكذلك الأمر بالنسبة إلى الشاعر المخضرم عبدة بن الطبيب، والذي سنستشهد به في مثالنا عن أحد معطيات الصيد الفروسي ما قبل الطردية، إذ يُقَدِّمُ لنا الصائدَ ذلك ''البائس'' ضمن لوحة الثور-وليس الحمار-في رحيل معياري بطريقة مختلفة.[3]

إن ما له صلة مباشرة باستكشافنا الشكلي الراهن بنشأة قصيدة صيد عربية مستقلة هو أن المزرد هنا، في الحقيقة، ينجز انفصالاً لوحدة صيد ممكنة في القصيدة الكلاسيكية من كلية بنية (نسقية) أصلية حاكمة ضمنيًّا. إنه تقريباً ينتزع بشكل تشريحي هذه الوحدة، ويجعلها تمارس شعريتها في قصيدته، في مكان ووظيفة محددَّين بصورة مدروسة - هذه المرة، في اتجاه معاكس لاتجاه السيميوطيقا الأساسية لرحيل القصيدة، وفي الحقيقة؛ فهو رحيل تابع لأحد أشكال الفخر - لكن هذه المرة فقط! والمزرد، بعمله هذا، يصيح أمامنا تقريباً: انظروا إلى

---

(١) انظر كذلك بوير، ''قصيدة المزرد،'' ص٦٧-٦٨.

(٢) بشر بن أبي خازم، **ديوانه**، تحقيق عزت حسن، ط٢ (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٣٩٢/ ١٩٧٢)، ص٨٤ (الأبيات ١٥-١٦). انظر كذلك بوير، ''قصيدة المزرد،'' ص٦٧-٦٩، إذ يلاحظ بحق الاختلافات حول المكان الفعلي لـ''الصائد البائس'' في مشاهد الصيد المتتابعة.

(٣) **المفضليات**، ص٢٦٨-٢٩٤ (رقم ٢٦، البيتان ٢٧-٢٨).

ما قد فعلتُ، وتعجبوا واستنتجوا ما تستنتجون.

إن الاستنتاجات النقدية المعقولة، هنا، يمكن أن تختلف اختلافاً كبيراً. ومع ذلك، فإن ما يجب أن يُرْفَضَ من البداية، هو افتراض أن المُزَرِّد كان يمكنه أن يَفْصِلَ مشهدَ ''الصائد البائس'' من مكانه البنيوي العُرْفِيِّ بسببٍ يعودُ إلى ''وَصْفِيَّةِ'' هذا المشهد المفترض أنه من إرث الرحيل، وإلى ''خلو/ غياب الغرض'' (*Zweckfreiheit*) فيه. وبدلاً من ذلك، ينبغي أن نبدأ بالتحقق من أن الرخصة المحسوبة لدى شاعرنا العربي المخضرم في أن يحُدِّدَ لمشهد ''الصائد البائس'' وظيفيةً مختلفةً، ومكاناً مختلفاً على نحو مُفْرِط-وفي هذه الحالة ضمن مخططه الواسع من الفخر/ المفاخرة/ الهجاء-كانت، من ناحية، بسبب تحدي المهارة الشعرية الفائقة التي كان عليه أن يواجهها لو كان قد اختار أن يخُْضِعَ هذا الموضوع الصعب المراس المثير للجدل تحديداً لإرادته وغرضه الجديد. وهذا كان يحُسَبُ على قالب الفخر. من ناحية أخرى، كان هناك العامل الموضوعي المتصل بتطور وعي شكلاني قوي في الحقبة المخضرمة بنسق القصيدة، أو بالأحرى، المتصل تقريباً بوعي بالنضج المفرط في شكل القصيدة، وأنه مع ذلك الوعي كان ينمو تَصوُّرٌ، لا ينطوي كليةً على التناقض الظاهري، لإمكان وجود وظيفيةٍ مستقلة وجديدة لعناصر بنيوية وموضوعاتية صارمة شكليًّا للنسق الكبير. كانت مثل هذه التطورات في الحقبة المخضرمة، على سبيل المثال، قد وجدت طريقها إلى قابلية التحول المتعددة الأوجه للموتيفات الأساسية **للنسيب**.[1] ولكنها كانت، في كل مرة كانت تحَدُثُ صياغاتٌ، أو إحلالاتٌ لوحدات القصيدة البنيوية، تحملُ معها أو تحملُ فيها، ''عِبْئها'' السيميوطيقي الأصلي. إن ''نَصَّها الفرعي'' المقرَّر بُنْيَوِيًّا لم يَزُلْ أبداً بشكل تام. وبهذا المعنى، لم تكن هذه الوحدات أبداً ''خالية-الغرض.''

لقد ظلت خصائص وحدة المزرد عن ''الصائد البائس'' وآثارها حية في

---

(١) انظر صبا نجد، ص٥٩-٦٣.

الطردية الأموية والعباسية من بعد؛ إذ نراها ماثلة، وخصوصاً من الناحية الأسلوبية. وهكذا نجد المزرد في البيت ٦٤، مسبوقاً بموتيف انتقال ''فَعَدِّ'' في البيت ٦٣، يبدأ في الحقيقة موضوعة ''الصائد البائس''، بعبارة ''لنعت صباحي''. إن هذه ''التعدية لِنَعْتِ،'' أو ''النعت،'' على الرغم من الطريقة المتواضعة التي يقف فيها معزولاً في قصيدة المزرد، يمثل مع ذلك الصلة ''الحية'' أسلوبيًّا مع الطردية العباسية التامة النضج، وخصوصاً في الأبيات الافتتاحية المميزة لكثير من قصائد الصيد لدى أبي نواس وابن المعتز: ''أَنْعَتُ''. ومع ذلك، فإن هذه الافتتاحية لقصيدة الصيد العربية ستكون، أكثر من كونها صيغةً، بدايةً من المزرد إلى أبي نواس، وابن المعتز، ومن وراءهما حتى أبي فراس الحمداني، علامةٌ مميزةٌ-وحتى مقرَّرةٌ إلى حد كبير-لواحد من أسلوبين، موضوعي وذاتي، للطردية؛ ففي الطردية يصبح تعبير ''أنعت'' علامة على الأسلوب الوصفي الموضوعي، في حين تكون الصيغة الأخرى، ''قد أغتدي''، المناسبة للأسلوب الذاتي، لحضور الصائد ومشاركته الفعالة في عملية الصيد. إن منبع الأسلوب الأخير له دلالته كذلك سيميوطيقيًّا كونه قابلاً للتعرف عليه في الصيد الفروسي - وليس أبداً في لوحات الحيوان/ الصيد في الرحيل.

ينبغي علينا أن نذكر، بالتوازي مع قدرة المزرد على عزل الموتيف الجاهلي لـ''الصائد البائس'' ولتطور هذا الموتيف إلى قصيدة مستقلة مستقبلاً، مثالاً مخضرماً آخر لقصيدة منجَزة، وهذه المرة قائمة بذاتها بشكل كامل. تنتمي هذه القصيدة الأخرى عن ''الصائد البائس'' إلى الحطيئة، الشاعر المخضرم المتدافع والمغموز النسب بين القبائل، وهو شاعر ما قبل بلاطي، وبدوي بشكل قوي. وفي القصيدة يعود الصائد السيئ الحظ، الجائع، خالي الوفاض مع حلول الليل إلى زوجته وأولاده الذين أمضهم الجوع، ليفاجَأ من بعيد بشبح زائر يقترب من خيمته. ويعرض ابن الصائد على أبيه، واعياً بخوف أبيه من العار الذي يمكن أن يلحقه لعجزه عن القيام بواجب الضيافة، أن يذبحه ويطعم ضيفه من لحمه، بدلاً من أن يثير

شكوك الضيف حول فقرهم أو بخلهم. يتردد الأب للحظة، بعد أن أبدى استعداده لقبول تضحية ابنه - وهي اللحظة التي ظهر في أثنائها قطيع من الحمر الوحشية من وسط الظلام، متجهاً إلى حفرة ماء لتروي عطشها. وقد صوب الصائد سهامه إلى القطيع وأوقع منها إحدى الأتن. وما إن ضمن الطعام لزائر الليل، فإن الأسرة تحتفي بالضيف الغريب وتعده فرداً منها، وبهذا تنتهي القصيدة.[1] تُعَدُّ قصيدة الحطيئة خطوة شكلية واضحة أخرى، أو لعلها تُعَدُّ، وإن يكن على المستوى النظري وحسب، إرهاصاً ممكناً بتمرين المزرد الموضوعاتي على موضوع ''الصائد البائس'' القابل لأن يُفَكَّكَ من القصيدة، ولكن ليس المفكوك منها فعليًّا. كذلك كان المزرد والحطيئة، قبل أي شيء، متعاصرين بمعنى الكلمة، ومتنافسين في شعر الهجاء.[2] تقف قصيدة الحطيئة، بوصفها قصيدة، من حيث الشكل، مستقلة عن أي بنية أوسع للقصيدة، فيما عدا، بالطبع، بالنسبة إلى الحضور السري الذي لا مفر

(١) اجنتس جولدتسيهر، ''ديوان جرول بن أوس الحطيئة،'' في **كتابات معاصرة للجمعية الاستشراقية الألمانية،**

Ignas Goldziher, ''Der Dīwān des Ğarwal b. Aus Al-Hutej'a,'' *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* (Leipzig, 1892), Vol. 46, Part 1, pp. 1-53 (Introduction), Part 2 (edition of text), p. 194;

وانظر كذلك **ديوان الحطيئة،** (بيروت) دار صادر، ١٣٨٧/ ١٩٦٧)، ص١٢٠-١٢١. وهذه القصيدة ملحقة فقط بذيل شعر الحطيئة في نشرة جولدتسيهر (٢: ١٩٤)، وكذلك الأمر في الطبعات اللاحقة. وفي ١٩٩٧ قدمت دراسة عنها في مؤتمر مُكَرَّس لتراث الشاعر الأوكراني أَهَتَنْهِل كريمسكي، في زوينيهورودكا (أوكرانيا). ولما كانت هذه الدراسة في طريقها إلى النشر، فلن أتطرق إلى القصيدة بالتفصيل [سيتناول ستيتكيفيتش قصيدة الحطيئة هذه في مقالته بالإنجليزية، ٢٠٠٠، والتي سنترجمها بعد المقالة الراهنة-المترجم].

(٢) فؤاد سزكين، **تاريخ التراث العربي، مج٢، الشعر حتى حوالي ٤٣٠ للهجرة،**

Fuat Sezgin, *Geschichte des arabischen Schrifttums, Vol. 2, Poesie bis ca. 430 H.* (Leiden: E. J. Brill, 1975), pp. 241 and 236-238.

منه-الكمون السيميوطيقي، لرحيل القصيدة الذي لم يَعُدْ هناك بالمرة. وعلى أي حال، فإن قصيدة الحطيئة تؤكد الحرية ''التفكيكية'' المتزايدة، موضوعاتيًا، والتي تمتع بها الشعراء المخضرمون في تعاملهم مع نسق القصيدة الجاهلية.

لكن قصيدتَيْ المزرِّد والحطيئة، مع ذلك، أيًا كانت حالة تجديدهما، يقصران عن أن يكون صاحباهما مبدعَيْ نوع أدبي. وعلاوة على ذلك، فهما لا يزالان ينظران، من هذه الجهة، إلى الماضي أكثر من اللازم وبالقليل إلى المستقبل الذي لن يكون بدويًا بالمرة. لقد كان الوقت جدًّ مبكر بالنسبة إلى الشعر العربي في موضوع الصيد كي يخرج باستنتاج شكلي مستقر عن أمثلة كهذه للتطبيق الشعري. وفضلاً عن ذلك، إذا كان هذا قد حدث، فلا بد أنه سيكون استنتاجاً متسرعاً، بل حتى زائفاً؛ نظراً إلى أن قصيدة الصيد العربية المكتملة الشكل لم تكن قد وجدت لنفسها بَعْدُ الفضاءَ الشعري أو الاجتماعي - سواء في حقبة المخضرمين، أو في تلك الحقبة التي لم تدم طويلاً المسماة ''صدر الإسلام''. وعندما وَجَد هذا النوع فضاءه في النهاية، لم تكن ثمة مصداقية في البيئة البلاطية البازغة لتيمات وقصائد عن ''الصائدين البائسين،'' الذين لم يكونوا حينئذٍ أكثر من مجرد بائسين، متطفِّلين على مجال بلاطي.

لتلخيص العمر الافتراضي الموضوعاتي، وفي النهاية الشكلي، لموضوع ''الصائد البائس'' في الشعر العربي الكلاسيكي، نستطيع أن نقول إنه كان هناك شيء عن ''الصائد البائس'' بوصفه موتيفاً وتيمةً محتملين، بداية مع القصيدة النسقية، وقد ألهبا خيال الشاعر العربي، أو الشاعر البدوي في الجزيرة العربية، وأن كليهما جذبه وأثار قلقه.

أما المثال النمطي الثاني الذي سنناقشه ونوضح من خلاله الحالة المخضرمة للقصيدة العربية ونشأة قصيدة متميزة للصيد، فهو المفضلية رقم ٢٦ لعبدة بن الطبيب. ويبدو أننا نرى في هذه القصيدة أزمة لا تختص فقط بالبنية النسقية المعتادة وإنما تتصل كذلك بإحساس بشكل للقصيدة قابل للإدراك. فهذه القصيدة ذات

نسيب من سبعة أبيات، يليها البيت ٨ في صورة موتيف انتقال [مستخدماً صيغة 'فَعَدِّ']. أما الرحيل التقليدي الذي يلي ذلك، فهو معقد بدرجة عالية، إذ ثمة أولاً وصف لناقة الشاعر (٩-٢٣)، ثم تشبيه للناقة بثور وحشي (٢٤-٢٦)، يتبعه بمحاولة صيد الثور، إذ يظهر ''الصائد البائس'' وليس كلابه فحسب (٢٧-٢٨):

[بـاكَرَهُ قـانِصٌ يَـسعى بِأَكلُبِـهِ كَأَنَّـهُ مِـن صِـلاءِ الـشَمسِ مَمـلـولُ
يَـأوي إِلى سَـلفَع شَـعثاءَ عارِيَـةٍ في حِجرِها تَولَـبٌ كَـالقِردِ مَهزولُ](*)

وإن كان علينا أن نعترف أن صورة الصائد هنا ليست نسقية تماماً، كما قد لاحظنا أعلاه. يستمر صيد الثور في شكل صراع الطريدة مع الكلاب، حتى البيت ٤٤.

وسرعان ما تبدأ مشكلات أكثر خطورة في الظهور، ففي الأبيات ٤٥ حتى ٤٨، يظهر مَرَّةً أخرى إحساس ''مرن'' بالشكل، إذ يستأنف الشاعر رحلة على ناقته (رحيلاً آخر؟)، على الرغم من أنه يرحل الآن في صحبة جماعة، وليس وحيداً كما هو الحال المتوقع. وكما نعرف، فإن تطوراً مثل هذا يُعَدُّ أمراً مقبولاً في الحقبة الأموية، كما في حالة شعراء مثل ذي الرمة، والأخطل. ومع ذلك، فإن هذا التطور يجب أن ينظر إليه بوصفه تطوراً لا عُرْفيًّا. وهو تطور لا عرفي بشكل مؤكد من حيث كان على هذا الرحيل المستأنف أن يؤدي إلى مقطع مُسْتَهْدفٍ في ثلاثة أبيات (٤٩-٥١) يصف ''مأدبة،'' منفصلة بشكل كلي عن أي صيد، أي صيد فروسي، إذ ينبغي أن تنتمي عُرْفيًّا. ومع ذلك فإن البيت ٥١ يهدف إلى تذكيرنا بأن رفاق المأدبة كانوا، قبل أي شيء، يركبون على جياد قصار الشعر، مُسَوَّمَة-وهكذا، فهم ليسوا على ظهور النوق في نهاية الأمر!

بعد المأدبة (ثُمَّتَ) يستأنف القوم الرحلة. ولكن سرعان ما تتحول القصيدة

(*) ٢٧- صلاء الشمس: مقاساة حرها، مصدر 'صلي يصلى' كرضي يرضى. مملول: من 'الملة' بالفتح، وهي الرماد الحار، يقال خبز مملول. (٢٨) أي يأوي الصائد إلى امرأته. السلفع: الجريئة البذيئة. الشعثاء: المتلبدة الشعر لا تدهنه. التولب: ولد الحمار الوحشي، شبه ولدها به.

مرة أخرى إلى مطايا الرحيل الأصلي، النوق، وتصبح الرحلة واعية-الهدف تماماً. الآن فحسب ندرك بشفافية أكبر أن القصيدة في الحقيقة عبارة عن حملة-حملة حربية-مشيرة بوضوح إلى الحملات على بلاد الفرس.(*) إن تغيير مطايا الشاعر وصحبه من الناقة إلى الفرس ثم إلى الناقة، ووصف النوق المسافرة بأنها محملة بقِرَب المياه والمؤن الثقيلة على وجه الخصوص، لا بد أنه يدلنا على أن الشاعر يتحدث عن حملة حربية يستخدم فيها الجيش الجيد العتاد النوق للسير لمسافات بعيدة، في حين يُوَفَّرُ الخيل لمرحلة الاشتباك مع العدو في المعركة؛ ومن ثم فإن الغرض هنا أو الغاية هي الحملة على المدائن، أو تذكر تلك الحملة.

كان يمكن للقصيدة أن تنتهي هنا، عند أبيات واضحة من الحكمة في ختام مقبول (٥٦). ومع ذلك، فبدلاً منه ثمة قسم موضوعاتي ختامي آخر، وهو مثير حقًّا لاستقلاله، ولكونه نسقيًّا وغير نسقي، في الوقت نفسه، مع إحساس بالتأرجح من التناقض الظاهري الشكلي، وفوق كل ذلك، من عدم الاطراد. ففيه يعطينا الشاعر في البداية وصفاً لخلفية غنائية لموضوع الرعي والصيد (٥٧-٦٠)، إذ يجد الشاعر/ الصائد طرائد وفيرة من نعام، وبقر وحشي وأولادهما. وتزودنا الأبيات ٦١ إلى ٦٥ بوصف لفرس الشاعر، ومن ثم يضمن الشاعر مشهداً لصيد أو مطاردة في حالة تقدم. ويحفز البيت ٦٦ التطور الضمني لموضوعة الصيد الفروسي، بما أنه يُرَجِّعُ أصداء، أو يلعب على أوتار، افتتاحية قسم الصيد الفروسي العالية في حسها الكلاسيكي في معلقة امرئ القيس: 'وقد أغتدي'. وهكذا فإن ما بدأ بوصفه صيداً، يصبح بالنسبة إلى الشاعر المخضرم انطلاقاً في الصباح الباكر نحو الخمارين والخمارات (٦٨). ومن خلال الإشارة الأولية إلى الصيد في أبيات امرئ القيس، مع ذلك، فإن مقدرة الشاعر المخضرم على التحول باقتدار في اتجاه الاحتفال

(*) وهذا واضح في الحقيقة من نسيب القصيدة إذ يشير الشاعر إلى المدائن، كما يشير المؤلف نفسه بعد سطور قليلة، تشير 'أخبار' الشاعر والقصيدة أيضاً إلى الظرف التاريخي الذي قالها فيه.

بشرب الخمر لا يحول المشهد الختامي للقصيدة إلى مأدبة باخوسية فقط، وإنما يسمح أبعد من ذلك للمأدبة أن ترتبط طقوسيًّا بصيد فروسي مُكَلَّل بالنجاح. ومن الجدير بالملاحظة كذلك أن التحول الماهر الذي يقع بين البيتين ٦٦ و٦٨ يجعل الشاعر المخضرم أكثر قرباً من خمريات أبي نواس أكثر من أي أحد آخر في زمن ذلك الشاعر العباسي. وهكذا نحصل في قصيدة عبدة بن الطبيب على المقابل الموضوعاتي لاستكشاف المزرِّد الإمكانات النابعة من بداية غير معيارية، إن لم تكن محلولة الخيوط، للقصيدة الجاهلية، وهي بداية تُغَذِّي بصورة حاسمة تكوينَ النوع بالنسبة إلى الطردية الأموية.(*)

والآن ينبغي أن يكون القسم الختامي للصيد/ المأدبة من قصيدة عبدة بن الطبيب الذي يحتل الأبيات ٥٧ إلى ٨١ مُوَضِّحاً لما نقول بشكل كافٍ:

٥٧. وَعازِبٍ جادَهُ الوَسمِيُّ في صَفَرٍ   تَسري الذِّهابُ عَلَيهِ فَهوَ مَوبولُ(*)

٥٨. وَلَم تَسَمَّعْ بِهِ صَوتاً فَيُفزِعَها   أَوابِدُ الرُّبْدِ وَالعِينُ المَطافيلُ(*)

(*) يمكن هنا أن نستدعي عينية الشاعر المخضرم أيضاً سويد بن أبي كاهل اليشكري، المفضلية رقم ٤٠، إذ نجد فيها ظاهرة 'تحولية' كذلك من عدة وجوه، فهي، أولاً، تكاد تكون قصيدتين توأماً ملتصقتين، وفي الجزء/ القصيدة الأولى، ثانياً، نجد في الأبيات ٢٠-٢٩، بعد نسيب القصيدة، رحيلاً في فلاة مقفرة ولكنه رحيل 'جماعي' وعلى خيل، وليس على نوق، باختلاف في التأويل بين الشراح. وفي الجزء/ القصيدة الثانية نجد وصفاً 'ضمنيًّا' للناقة في الأبيات ٥١-٦٠، من خلال الثور الوحشي الذي يتعرض للصيد على يد 'صائد بائس' وكلاب الصيد، وسهام الصائد. وقد انتصر عليهم الثور في النهاية. ولا نعدم في نهاية القصيدة، أيضاً، إشارة الشاعر في الأبيات ١٠٤-١٠٧ إلى شيطان شعره الذي يستطيع أن ينوب عنه في هجاء خصمه، ولكنه يفضل ألا يفعل ذلك. فهذه حالة مخضرمة أخرى جديرة بتأكيد ما يذهب إليه المؤلف هنا.

(*) ٥٧- العازب: البعيد، يريد الكلأ. الوسمي: المطر الذي يسم الأرض بشيء من النبت، وجاده: أصابه بجوده. الذهاب: جمع ذهبة، بكسر فسكون، وهي الدفعة من المطر. موبول: أصابه الوبل، وهو مطر عظيم القطر شديد الوقع.

(*) ٥٨- الأوابد: الوحش تسكن البيداء. الربد: النعام. العين: البقر، سميت عيناء لعظم عينها. المطافيل: =

٥٩. كَـأَنَّ أَطفـالَ خيطـانِ النَعـام بِـهِ ... بَهْـمٌ مخُالِطُـهُ الحَفَّـانُ وَالحُـولُ(*)

٦٠. أَفزَعتُ مِنهُ وُحوشاً وَهيَ ساكِنَةٌ ... كَأَنَّهـا نَعَـمٌ في الـصُبح مَـشلولُ(*)

٦١. بِـساهِم الوَجـهِ كَالـسِرحانِ ... طِرْفٍ تَكامَلَ فيهِ الحُسنُ وَالطُّولُ(*)

٦٢. خـاظي الطَريقَـةِ عُريـانٍ قَوائِمُـهُ ... قَـد شَفَّهُ مِـن رُكـوبِ البَرْدِ تَـذبيلُ(*)

٦٣. كَـأَنَّ قُرحَتَـهُ إِذ قـامَ مُعتَـدِلاً ... شَـيْبٌ يُلَـوَّحُ بِالحِنَّـاءِ مَغـسُولُ(*)

٦٤. إِذا أُبِـسَّ بِـهِ في الأَلـفِ بَـرَّزَهُ ... عُـوجٌ مُرَكَّبَـةٌ فيهـا بَراطيـلُ(*)

٦٥. يَغلـو بِهِـنَّ وَيَثنـي وَهـوَ مُقتَـدِرٌ ... في كَفـتِهِنَّ إِذا اِسـتَرغَبنَ تَعجيـلُ(*)

٦٦. وَقَد غَدَوتُ وَقَرنُ الشَمسِ مُنفَتِقٌ ... وَدونَـهُ مِـن سَـوادِ اللَيـلِ تَجليـلُ(*)

٦٧. إِذ أَشرَفَ الـديكُ يَـدعو بَعـضَ ... لَـدى الـصَباح وَهُـم قَـومٌ مَعازيـلُ(*)

=

التي معها أولادها. يريد أن هذه الوحوش في قفر لا يمر به أحد.

(*) ٥٩- الخيطان: جمع خيط، بكسر الخاء، وهو جماعة النعام. البهم: أولاد الغنم. الحفان: أولاد النعام، واحدها حفانة. الحول: جمع حائل، وهي التي لم تحمل، يريد هنا التي لم تبض.

(*) ٦٠- منه: من العازب. النعم: الإبل، لا واحد لها من لفظها. المشلول: المطرود. وقال 'في الصبح' لأنه وقت الغارات عندهم.

(*) ٦١- ساهم الوجه: قليل لحمه، وأراد به الفرس. السرحان: الذئب، شبهه به في ضمره وشدة عدوه. المنصلت: المنجرد الماضي. الطرف: الكريم الطرفين.

(*) ٦٢- الخاظي: الكثير اللحم. الطريقة: طريقة ظهره. شفه: أضمره وهزله. ركوب البرد: يريد أنه يركب في البردين: الغداة والعشي. التذبيل: التضمير، تفعيل من الذبول، ولم يذكر في المعاجم.

(*)٦٣- القرحة: الغرة الصغيرة. يلوح: يغير بياضه إلى الحمرة.

(*) ٦٤- أبس به: دعي باسمه. الألف: من الخيل. برزه: قدمه قدامها. العوج: قوائمه. البراطيل: الحجارة المستطيلة، الواحد برطيل، شبه حوافره بها لصلابتها.

(*)٦٥- يغلو: يعلو ويرتفع في العدو بقوائمه. يثني: يقصر عن قدره. كفتهن: قبضهن وضمهن. استرغبن: اتسعن في العدو وأكثرن منه.

(*) ٦٦- تجليل: إلباس، كأنه متغط بجلال من سواد الليل.

(*) ٦٧- المعازيل: العزل من السلاح.

٦٨. إلى التِّجـــارِ فَأَعـــداني بِلِذَّتِـــهِ	رِخوُ الإزارِ كَصَدرِ السَيفِ مَشمُولُ (*)
٦٩. خِـرقٌ يَجِـدُّ إذا مـا الأَمـرُ جَـدَّ بِـهِ	مُخـالِطُ اللَهـوِ وَاللَـذّاتِ ضِـلّيلُ (*)
٧٠. حَتّـى اِتَّكَأنـا عَـلى فُـرشٍ يُزَيِّنُهـا	مِـنْ جَيِّـدِ الـرَّقْم أَزواجٌ تَهاويـلُ (*)
٧١. فيها الدَجاجُ وَفيها الأُسْدُ مُخدِرَةً	مِـن كُـلِّ شَيءٍ يُـرَى فيهـا تَمَاثيـلُ (*)
٧٢. في كَعبَـةٍ شـادَها بـانٍ وَزَيَّنَهـا	فيهـا ذُبـالٌ يُـضيءُ اللَيـلَ مَفْتُـولُ (*)
٧٣. لَنا أَصيصٌ كَجِذم الحَوْضِ هَدَّمَهُ	وَطْءُ العِـراكِ، لَدَيـهِ الـزِّقُّ مَغلُـولُ (*)
٧٤. وَالكُـوبُ أَزهَـرُ مَعْـصُوبٌ بِقُلَّتِـهِ	فَـوقَ الـسِّياعِ مِـنَ الرَّيحَـانِ إِكليـلُ (*)
٧٥. مُـبَرَّدٌ بِمِـزاجِ المــاءِ بَيــنَهُما	حُبٌّ كَجَوزِ حِمارِ الوَحشِ مَبزولُ (*)
٧٦. وَالكُـوبُ مَـلآنُ طـافٍ فَوقَـهُ زَبَـدٌ	وَطابَقُ الكَبشِ في السَّفُّودِ مَخْلُولُ (*)

(*) ٦٨- التجار: الخمارون، غدا إليهم. أعداني: أعانني. ورخو الإزار: يجر إزاره من الخيلاء. كصدر السيف: في مضائه أو في حسنه. مشمول: تصيبه أريحية للسخاء كأنها ريح الشمال، أو: حلو الشمائل.

(*) ٦٩- الخرق: المتخرق في فنون الخير والمعروف. يقال: تخرق: أخذ في كل وجه من الخير والمعروف. الضليل: الذي لا يرعوي لعاذل.

(*) ٧٠- الرقم: ضرب من الوشي. الأزواج: الأنماط، وهي البسط. التهاويل: الألوان المختلفة، واحدها تهوال بالفتح. أراد أن فيها صوراً.

(*) ٧١- مخدرة: في خدرها، وهو أجمتها.

(*) ٧٢- الكعبة: بيت مربع. شادها: رفعها. الذبال: الفتائل.

(*) ٧٣- أصيص: دن مقطوع الرأس، كأنه جذم الحوض، قد هدمه عراك الإبل عليه، وهو ازدحامها، فبقيت منه بقية.

(*) ٧٤- أزهر: أبيض. قلة كل شيء: أعلاه. السياع: كل ما طلي به من طين أو جص أو نحوه. أراد بالكوب هنا إبريق الخمر، وأنه قد عقد فوق ختامه إكليل من الريحان.

(*) ٧٥- بينهما: بين الأصيص والكوب. الحُب بالضم: الجرة الضخمة. الجوز: الوسط. مبزول: مثقوب.

(*) ٧٦- طاف: قد طفا الزبد فوقه. طابق الكبش: ربعه، أو قطعة منه. مخلول: مشكوك في السفود، وهو حديدة معقفة يشوى بها اللحم.

٧٧.يَسعَى بِهِ مِنصَفٌ عَجلانُ مُنتَطِقٌ   فَوقَ الخُوانِ وَفي الصَّاعِ التَوابيلُ(*)
٧٨.ثُمَّ اِصطَبَحْتُ كُمَيْتاً قَرْقَفاً أُنُفاً   مِن طَيِّبِ الرَّاحِ وَاللَذَّاتُ تَعْلِيلُ(*)
٧٩.صِرْفاً مِزاجاً وَأَحياناً يُعَلِّلُنا   شِعرٌ كَمُذهَبَةِ السَّمَّانِ مَحْمُولُ(*)
٨٠.تُذْرِي حَواشِيَهُ جَيْدَاءُ آنِسَةٌ   فِي صَوْتِها لِسَماعِ الشَّرْبِ تَرْتِيلُ(*)
٨١.تَغْدُو عَلَينا تُلَهِّينَا وَنُصْفِدُهَا   تُلْقَى البُرُودُ عَلَيها وَالسَرابيلُ(*)

إن الشغف الشعري العربي في موضوع الصيد يتهيأ الآن إلى أن يعبر خطه الفاصل إلى الحقبة الأموية، أي الحقبة التي نقابل فيها قصائد ذات شكل خاص، وموضوع واحد للصيد، يقود بوضوح إلى خصوصية النوع. وهنا نستطيع أن نجد أمثلتنا الثلاثة المؤكدة للصيد بالمعنى الأدق لهذا النوع: قصيدتان للشمردل بن شريك اليربوعي وواحدة لأبي النجم العجلي (تاركين خارج الاعتبار النصوص القصيرة والشبيهة بالإبيجرام). وهذه الأمثلة الثلاثة تبدو أقل في عددها من أن يؤسس عليها حكم تاريخي ونقدي حول النوع الشعري هذا-أو ربما ليس هذا صحيحاً، لأنه على الرغم من قلتها العددية، فإن الطردية الأموية جاءت إلى الوجود ''كاملة تقريباً'' من الناحية الشكلية، ومن ثم قدَّمت ''شكلها الكلي'' إلى الشعراء العباسيين الممارسين لها الذين استمروا بها، والذين، في الحقيقة، قلَّدوها. وهكذا لم يكن هذا الشكل من هذه الجهة مجرد **فضول** *curiosum* وإنما حقيقة شكلية قوية وبمقياس مساوٍ، حقيقة ثقافية-تاريخية واجتماعية، مقدَّراً لها أن تكتسب حظوةً غير

(*)٧٧- المنصف: الخادم. الصاع: صحفة فيه خل وأبزار مخلوط. التوابيل: الأبازير، واحده تابَل.

(*) ٧٨- الكميت: الخمر، سميت بها للونها. القرقف: التي تصبب شاربها رعدة. أنف: مستأنفة، يريد أنها لم يبزلها أحد قبله ولم يشربها.

(*) ٧٩- صرفاً مزاجاً: نشربها صرفاً لطيبها، وكأنها وإن كانت صرفاً ممزوجة بالماء لسهولتها. يعللنا شعر: يلهينا غناء القيان به. السمان: وشي السقوف. محمول: يحمله الناس ويروونه لحسنه.

(*) ٨٠- حواشيه: أطرافه. تذريه: ترفعه، من الذروة. أو تسقط حواشي أغانيها تطريباً وترجيعاً. الجيداء: الطويلة الجيد. الآنسة: المنبسطة المتحدثة. الشرب، بالفتح: الشاربون.

(*)٨١- نصفدها: نعطيها، يقال أصفدت الرجل: أعطيته. البرود: جمع برد. السرابيل: الثياب.

عادية أبداً على يد شعراء متأخرين من قامة أبي نواس، وابن المعتز. إن غرابة قابلية الطردية الأموية المحدودة من حيث الموضوع، والأسلوب، والإحساس بالشكل، للتحول الكلي تقريباً إلى شعرية الصيد العباسية، إضافة إلى ''هبة'' النوع، إذا جاز التعبير، تبقى ماثلة أمامنا بوصفها حقيقة أدبية-تاريخية.

وفي الوقت الحاضر سنقتصر على تقديم طردية الشمردل ''الطويلة''، أي أرجوزته البائية:[1]

١. قَدْ أَغْتَدِي وَالصُّبْحُ فِي حِجابِهِ	وَالليلُ لَمْ يَأْوِ إلَى مَآبِهِ
٣. وَقَدْ بَدَا أَبْلَقَ مِنْ مُنْجَابِهِ	بِتَوَّجِيٍّ صَادَ فِي شَبابِهِ
٥. مُعَاوِدٍ قَدْ ذَلَّ فِي إصْعَابِهِ	قَدْ خَرِقَ الصِّغَارَ مِن جِذابِهِ
٧. وعَرَفَ الصَّوْتَ الذي يُدْعَى بِهِ	وَلمُعَةَ المُلمِعِ فِي أثوابِهِ
٩. فقلتُ للقانصِ إذْ أتى بِهِ	قَبْلَ طُلُوعِ الآلِ أو سَرابِهِ
١١. وَيحَكَ مَا أَبْصَرَ إذْ رَأَى بِهِ	مِن بَطنِ مَلحوبٍ إلى لُبابِهِ
١٣. قَشْعاً يَرَى التَّبَّتَ مِنِ جَنَابِهِ	فَانْقَضَّ كَالجُلْمُودِ إذْ عَلا بِهِ
١٥. غَضْبَانَ يَوْمَ قِنْيَةٍ رَمَى بِهِ	فَهُنَّ يُلْقَيْنَ مِنِ اغْتِصَابِهِ
١٧. تحْتَ جَدِيدِ الأرضِ أو تُرابِهِ	مِنْ كُلِّ شَحَّاجِ الضُّحَى ضَغَّابِهِ
١٩. إذْ لا يَزَالُ حَرْبُهُ يُشْقِي بِهِ	مُنْتَزَعِ الفُؤَادِ مِنْ حِجَابِهِ
٢١. جَادَ وَقَدْ أَنْشَبَ فِي إهابِهِ	مخَالباً يَنْشَبْنَ فِي إنْشابِهِ
٢٣. مِثلَ مُدَى الجَزَّارِ أَوْ حِرابِهِ	كَأَنَّمَا بالحُلْقِ مِن خِضَابِهِ
٢٥. عُصْفُرَةُ الصَّبَّاغ أو قَصَّابِهِ	٢٥. أو عِتْرَةُ المِسْكِ الذي يُطْلَى بِهِ[2]

---

(١) القصيدة رقم ٢٠ في نشرة تيلمان سايدنستيكر، **شعر الشمردل بن شريك**،
Tilman Seidensticker, *Die Gedichte des Šamardal Ibn Šarīk, Neuedition Übersetzung, Kommentar* (Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1983), pp. 159-160.

(٢) انظر سايدنستيكر، **شعر الشمردل بن شريك**، ص١٦٠-١٦١.

٢٦. حَـوَى ثَمَانِـينَ عَـلَى حِـسَابِهِ — مِـنْ خَـرَب وَخُـزَرٍ يُعْـلَى بِـهِ
٢٨. لِفِتْيَـةٍ صَـيْدُهُمُ يُـدْعَى بِـهِ — وَاعَـدَهُمْ لِمَنْـزِلٍ بِتْنَـا بِـهِ
٣٠. يُطْهَى بِـه الخِرْبَانُ أَوْ يُشْوَى بِـهِ — فَقَـامَ لِلطَّـبْخ وَلاحْتِطَابِـهِ
٣٢. أَرْوَعُ يَهْتَـاجُ — إِذْ هِـجْنَـا بِـهِ

إن هذه القصيدة، من كل الاتجاهات، وخصوصاً من ناحية تكريسها الرياضي الصريح، والجاد بعدُ للخطوات المتعددة، أو الطقوس الإجمالية التي يتضمنها الصيد، مختلفة تمام الاختلاف عن مشاهد الصراع، ولوحة صيد الحيوان في القصيدة ما قبل الأموية. بل إنها جِدٌّ مختلفة عن الصيد الفروسي في القصيدة التقليدية - على الرغم من اتكائها على صيغة ''وقد أغتدي'' التي يفتتح بها الصيد الكلاسيكي؛ فلم يَعُدْ الصيد الأموي صيداً ''فروسيًّا،'' بمعنى أنه لم يَعُدْ يشمل مطاردة من على ظهر الفرس. ولكننا هنا في عالم الصيد بالصقور [البيزرة]-على الأقل في القصيدة الراهنة. إن الصيد بالصقور، يصبح حقًّا من أكثر أشكال الصيد شعبية في المطاردات الفروسية البلاطية ما بعد البدوية. وسوف تظهر حيوانات صيد أخرى كذلك مثل الكلاب خصوصاً، ودائماً دونما مطاردة واضحة على ظهور الخيل، وفوق كل شيء، دون ذكر للفرس بالمرة. ونحن نتحدث هنا عن النسق المبكر للصيد البلاطي العربي أو الصيد الرياضي. ولكن الصقر يظل في قصيدة الشمردل الطائر المفضل. ومع ذلك يجب أن نفهم الصيد بالصقر هنا (وفي الحقبة العباسية) بشكل واسع، أو شامل. فكل أحجام الطيور الجارحة وأنواعها تدخل فيه، بما فيها النسر.

بما أنه ليس لدينا دليل شعري نصي لتطبيق عملي للصيد بالصقور قبل الطردية الأموية المبكرة، فمن المشروع أن نسأل: ما أصل فن الصيد بالاستعانة بالبزاة في التطبيق الشعري العملي العربي الصارم، وعلى وجه التحديد: أين تَتَأَصَّلُ البنيةُ الأموية لموضوعة الصيد بالطيور الجارحة؟

يخبرنا كمال الدين الدميري (٨٠٨/ ١٤٠٥)[1] في كتابه حياة الحيوان الكبرى، في صورة أخبار منقولة أن الصيد بالعقاب (النسر) جاء من البلاط البيزنطي إلى بلاط كسرى في فارس، وأنه، لهذا، ليس عربيًّا أو من الجزيرة العربية. وإذا كان ظهوره في الشعر العربي مع انتقاله إلى الصيد الملوكي البلاطي الأموي مفهوماً كليًّا، فإن هذا لا يشرح، مع ذلك، الجانب الشعري الشكلي مبرهناً عليه في الصورة التي وصل إلينا بها من الحقبة الأموية تحديداً. وهنا علينا، مرة أخرى، أن نتحوَّل إلى الدليل الشعري العربي المبكر، أو تأثيره الإيجابي على الأرجح، وذلك لأنه حتى لو لم يكن ثمة صيد بالصقور في الشعر الجاهلي فإن صورته غير المباشرة لا تزال هناك. وهذه الصورة، بوصفها معيارية في لوحات الحيوان والصيد في القصيدة، هي، مع ذلك، تابعة في شكل تشبيه ممتد إلى الوكيل الأساسي لقسم القصيدة البنيوي التالي **للنسيب**- أي ناقة **الرحيل**، أو فرس صيد **الفخر** الفروسي.

وهكذا، علينا أن نَتَحَوَّلَ فحسب، من أجل ما يمكن أن يُعَدَّ مثالاً صُوَرِيًّا، أو شبه نظير، لطردية الصقر لدى الشمردل، إلى أحد الشعراء الجاهليين المبكرين جدًّا، عبيد بن الأبرص، الذي يورد في قصيدته الثلاثية البناء (**أقفر من أهله ملحوب**)[2] فرس صيد مقارناً بصقر في حالة فعل افتراس. وهو يطوِّر صورة الصقر الصائد المفصلة الناتجة عن هذه الصورة إلى تشبيه ممتد غير عادي (الأبيات ٣٥-٤٥)، يرمز إلى موضوعة صيد **الفخر** الفروسي.

أما على أي أساس من الملاحظة، أو التطبيق العملي للصيد يمكن أن يكون

---

(١) كمال الدين الدميري، **حياة الحيوان الكبرى**، ٢ مج. (بيروت: دار إحياء التراث العربي، د. ت) ٢: ١٢٧؛ [وعلى حواشيه طبعة من **عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات**، تأليف زكريا بن محمد بن محمود القزويني].

(٢) عبيد بن الأبرص، **ديوانه** (بيروت: دار صادر/ دار بيروت، ١٣٨٤/ ١٩٦٤)، ص٢٣-٣٠ [وقد عرض ستيتكيفيتش لقصيدة عبيد هذه في مقالته السابقة (١٩٩٦) بشيء من التفصيل، ولعله يقصد هنا مجرد الإشارة إلى أهمية القصيدة في السياق الراهن-المترجم].

الشاعر الجاهلي قد اعتمد في هذا التشبيه الخاص بالصيد المحتمل بالصقور، فمسألة شائكة في حد ذاتها. لكن، كما قد رأينا، يستفتح الشاعر الأموي بأية حال طرديته، وهو يخطو خارج بدويته إلى بلاطية ناشئة، وإلى نوع أدبي- في فضاء شعري سواء أكان فراغاً شكليًّا أو اجتماعيًّا- والجانب الأخير يتطلب، بالطبع، فضاءه النقدي الخاص.

الفصل الرابع

التضحية والفداء في الشعر الإسلامي المبكر
'الصائد البائس' لدى الحطيئة(*)

المقدمة والنص

على أيِّ دراسةٍ للصيدِ في الشعر العربي الكلاسيكي أن تَضَعَ في حُسْبانها قصيدةَ الشاعر المخضرم الحطيئة (المتوفى بين ٥٧ و٦٩ للهجرة/ ٦٥٠ و٦٦٨). ففيما تُطَوِّرُ هذه القصيدةُ ظاهريًّا ملامحَ ''الصائد البائس'' في القصيدة العربية الكلاسيكية، تُقَدِّمُ مشهداً إنسانيًّا مشغولاً بالتضحية والفداء. ومع أن القصيدة تنطلق من الموضوع الأوسع في القانون البدوي العربي عن الضيافة والكرم، فإن تحليلها في سياقاتها الثقافية الكاملة يَتَطَلَّبُ مقارنةً مع الرواية القرآنية والتوراتية لقصة إبراهيم وإسحاق/ إسماعيل، ومع الأسطورة/ الرمزية المسيحية للقربان المقدس Eucharist.(*)

(*) ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''التضحية والفداء في الشعر الإسلامي المبكر: 'الصائد البائس' لدى الحطيئة،''

Jaroslav Stetkevych, ''Sacrifice and Redemption in Early Islamic Poetry: Al-Hutay'ah's 'Wretched Hunter','' *Journal of Arabic Literature*, 31, no. 2 (2000): 89-120.

وقدمت جزءاً من هذا المقال في شكل ورقة بحث مهداة إلى الشاعر الأوكراني أَهَتَنْتِل كريمسكي، في مدينة زوينيهورودكا Zvenyhorodka، أوكرانيا، في مايو، ١٩٩٧.

(*) يُعَدُّ القربان المقدس، ويدعى كذلك العشاء الرباني، أو العشاء المقدس، وأسماء أخرى، بشكل عام إحياءً لذكرى العشاء الأخير، أي الوجبة الأخيرة التي شارك فيها السيد المسيح حواريه قبل القبض عليه وصلبه في النهاية [من منظور المسيحيين]. إن تكريس الخبز والكأس ضمن هذه الشعيرة يستدعي اللحظة التي أعطى فيها المسيح في أثناء العشاء الأخير حواريه خبزاً، قائلاً، ''هذا جسدي'' والنبيذ، قائلاً، ''هذا دمي''-المترجم.

١ . وطاوي ثلاثٍ عاصبِ البَطْنِ مُرْمِلٍ بتَيْهاءَ لَمْ يَعْرِفْ بها ساكنٌ رَسْمَا(*)

٢ . أَخي جَفوَةٍ فيهِ مِنَ الإنسِ وَحشَةٌ يَرى البُؤسَ فيها مِن شَراسَتِهِ نُعْمَى(*)

٣ . وَأَفرَدَ في شِعبٍ عَجُوزاً إزاءَها ثَلاثَةُ أَشباحٍ تخَالُهُمُ بَهْمَا(*)

٤ . رَأى شَبَحاً وَسطَ الظَلامِ فَراعَهُ فَلَمّا بَدا ضَيْفاً تَسَوَّرَ وَاهتَمّا(*)

٥ . وَقالَ ابنُهُ لمّا رَآهُ بِحَيرَةٍ أَيا أَبَتِ اِذبَحني وَيَسِّر لَهُ طُعْمَا(*)

٦ . وَلا تَعتَذِرْ بِالعُدمِ عَلَّ الَّذي طَرا يَظُنُّ لَنا مالاً فَيوسِعُنا ذَمّا(*)

٧ . فَرَوّى قَليلاً ثُمَّ أَجْحَمَ بُرهَةً وَإِن هُوَ لَم يَذبَح فَتاهُ فَقَد هَمّا(*)

٨ . فَبَينا همُا عَنَّتْ عَلَى البُعْدِ عانَةٌ قَدِ انتَظَمَتْ مِن خَلفِ مِسْحَلِها نَظْمَا(*)

٩ . عِطاشاً تُريدُ الماءَ فَانسابَ نَحوَها عَلى أَنَّهُ مِنها إِلى دَمِها أَظْمَا(*)

١٠ . فَأَمهَلَها حَتّى تَرَوَّت عِطاشُها فَأَرسَلَ فيها مِن كِنانَتِهِ سَهْمَا(*)

(*) ١ - الطاوي: أي الرجل الجائع. ثلاث: أي ثلاث ليال. عاصب البطن: الذي يتعصَّب بالخرق، ويشدها على بطنه من الجوع. مزمل: أي محتاج.

(*) ٢ - جفوة: غلظ الطبع. فيها: في التيهاء، أراد أنه رجل محب للعزلة، لا يألف الناس، يرى الوحدة في هذه الصحراء نعيماً وسعادة لشدة نفوره من الخلق.

(*) ٣ - البهم: جمع بهمة وهي ولد الضأن والماعز، وقد شبههم بها لهزالهم.

(*) ٤ - فراعه: أي أفزعه وأخافه.

(*) ٥ - هذا البيت يشبه ما جاء على لسان سيدنا إسماعيل في الآية (١٠٢) من سورة الصافات: ''قال يا أبت افعل ما تؤمر ستجدني إن شاء الله من الصابرين.''

(*) ٦ - العُدْم: الفقر. طرا: أصلها طرأ: أي الذي نزل بنا.

(*) ٧ - روَّى: فكَّر. أجحم: أراد بها أحجم، أي امتنع. همَّ: كاد يذبحه.

(*) ٨ - عنَّت: عرضت. العانة: هي الأتان. المسحل: الحمار الوحشي. انتظامها من خلفه: انضمامها إليه وقربها منه.

(*) ٩ - انساب نحوها: اقترب منها.

(*) ١٠ - الكنانة: جعبة السهام.

١١. فَخَـرَّتْ نَحـوصٌ ذاتُ جَحـشٍ   قَدِ اِكتَنَزَتْ لحُماً وَقَدْ طُبِّقَتْ شَحْمَا(*)
١٢. فَيَـا بِـشرَهُ إذ جَرَّهـا نَحـوَ قَومِـهِ   وَيـا بِـشرَهُم لمّـا رَأَوْا كَلْمَهـا يَـدْمَى(*)
١٣. فَباتَوا كِراماً قَد قَضَوْا حَقَّ ضَيفِهِم   فَلَـم يَغرِمـوا غُرْمـاً وَقَـدْ غَنِمـوا غُـنْمَا
١٤. وَبـاتَ أَبـوهُم مِـن بَـشاشَتِهِ أَبـاً   لِـضَيفِهِمُ وَالأُمُّ مِـن بِـشْرِها أُمّـا(١)

القصيدة، قصتها، ''الصائد البائس''

على الرغم من أن هذه القصيدة تُعَدُّ أكثر النصوص لفتاً للانتباه في كل ديوان الشاعر المخضرم الحطيئة، فإنها، مع ذلك، لم تلقَ الاهتمام النقديّ الذي تستحقه. كذلك فإن إجنتس جولدتسيهر، المحقق الأساسي لديوان الشاعر في العصر الحديث، قد فشل، على الرغم من مقدمته العلمية الممتازة لتحقيقه، في أن يلفت النظر إلى الخصوصية البارزة لهذه القصيدة. إن هذا الطمس، أو نقص الاهتمام،

(*) ١١ - خرَّت: سقطت. النحوص: الأتان الوحشية السمينة والفتية. اكتنزت: امتلأت. طبقت شحما: أي امتلأت حين عمَّها الشحم.

(*) ١٢ - كَلْمُها: جُرْحُها. يَدْمَى: ينزف دماً.

(١) اجنتس جولدتسيهر، ''ديوان جرول بن أوس الحطيئة،''

Ignas Goldziher, ''Der Dīwān des Garwal b. Aus Al-Hutej'a,'' *Zeitung der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, Vols. 46/1 (Leipzig, 1892) and 4712 (Leipzig, 1893), p. 194;

والحطيئة، **ديوان الحطيئة، برواية وشرح ابن السكيت (١٨٦-٢٤٦ هـ)**، تحقيق نعمان محمد أمين طه (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٤٠٧/ ١٩٨٧)، ص٣٣٦-٣٣٨؛ والحطيئة، **ديوانه**، رواية بن حبيب عن ابن الأعرابي عمر الشيباني، وشرح أبي سعيد السكري (بيروت: دار صادر، ١٩٦٧)، ص٢٧١-٢٧٢. وهذه القصيدة لا تحمل أي شرح للسكري. [انظر كذلك اجنتس جولدتسيهر، ''مقدمة لديوان جرول بن أوس، الحطيئة،'' في عبد الرحمن بدوي (مترجم)، **دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي**، ترجمة عن الألمانية والإنكليزية والفرنسية (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٩)، ص١٤٣-٢٣٧-المترجم].

يمكن، مع ذلك، أن يعود إلى حقيقة أن هذه القصيدة في ديوان الحطيئة تقع فيما يشبه 'تكملة' للديوان، دون إثبات لسلسلة الرواة الذين يمكن أن تكون القصيدة جاءت عن طريقهم في أصلها النصي ''تاريخيًّا''.[1]

لن يكون مجُدِياً بالمرة في هذه المرحلة أن نقحم أنفسنا في المشكلة المحيرة الخاصة بصحة نسبة القصيدة وروايتها النصية. ومع ذلك، فإن شيئاً من هذا سيظهر على السطح في أثناء تحليل القصيدة ومناقشتها. وهنا سَنَقْبَلُ وجود القصيدة في زمنها ومكانها الضمنيين، ومن هذه الضمنية فصاعداً، سَنُقْبِلُ على القصيدة ونتمسَّك بقوة بنصها. ونحن بهذا نتأسَّى بردِّ الفعل المتسامح تجاه قصيدة أخرى للحطيئة من قبل القاضي البصري، بلال بن أبي بُرْدَة (ت. ١٢١/ ٧٣٩): ''[وأنشد حماد الراوية بلال بن أبي بردة ذات يوم قصيدةً قالها ونَحَلَها الحطيئة يمدح أبا موسى الأشعري ... ... فقال له بلال: قد عَلِمْتَ أن هذا شيءٌ قُلْتَهُ أنتَ ونَسَبْتَه إلى الحطيئة، وإلا فهل كان يجوز أن يمدح الحطيئة أبا موسى بشيء لا أعرِفُه أنا ولا أَرْويه!] ولكن دَعْهَا تذهبُ في الناس [وسَيِّرْها حتى تَشْتَهِر، وَوَصَلَهُ.]'' وقد رأى جولدتسيهر نفسه، عندما اقتبس القول السابق لأبي بردة من **كتاب الأغاني**، أنه قول يَنِمُّ عن بصيرة نقدية عالية.[2] وهكذا سوف نَدَعُ، أيضاً، قصيدة الحطيئة الراهنة عن الصحراء والصيد ''تنتشر، وتذاع بين الناس''-على الرغم من أننا سيكون لدينا ثقة في نص الديوان أكبر من تلك التي أَوْلاَها القاضي البصري في تساؤله الخاص حول تلك القصيدة.

---

(١) من أجل التاريخ النصي لنشرة جولدتسيهر، والتي تحتوي على كل ''مقطوعات'' الحطيئة من رواية السكري عن أبي عمرو وابن الأعرابي، انظر ''ديوان جرول،'' ٤٦/ ١: ٤٨-٤٩، ٥٢-٥٣. وبالنسبة إلى قصيدتنا، يلاحظ جولدتسيهر وحسب أنها تعود للأسف إلى نسخة أحدث، والتي يعطيها رمز (C)، من رواية السكري (ص٥٢).

(٢) جولدتسيهر، ''ديوان جرول،'' ٤٦/ ١: ٤٩؛ انظر أبا الفرج الإصبهاني، **كتاب الأغاني**، تحقيق إبراهيم الإبياري (القاهرة: دار الشعب، ١٢٨٩/ ١٩٦٩) ٢: ٥٩٤.

إن القصيدة، في وضعها المعلَّق في الديوان، لا تُقَدَّمُ لنا بأي طريقة تقليدية؛ أي بوصفها مدحاً، أو رثاءً، أو هجاءً لإنسان ما. ولكنها، بدلاً من ذلك، مُقَدَّمَة بعبارة أكثر استطراداً تشير إلى ما أراد الشاعر أن يفعل بقصيدته، أي: ''قال يَصِفُ أعرابيًّا جواداً صاحبَ صَيْدٍ ألوفاً للفلوات.''

هكذا فمن المفروض أن نكون مستعدين، ونحن نعلم الطريقة العربية في وضع العناوين والمقدمات للقصائد، لمِا ستقدمه القصيدة، مُتَوَقِّعينَ أن تأتي إلينا صورة شيء ما، أكثر من، ''وصف،'' شيءٍ جِدِّ نمطي، أو حتى أيقوني، لأن شيئاً مثل هذا يطابق، على ما يظهر، ''الوصف'' الشعري العربي: أي إنه سيكون ثمة صاحب صيد، يشعر بالألفة في الفلوات التي لا ماء فيها من حوله. وعلاوة على هذا، فإن ثمة شيئاً جِدَّ قريب من الفكرة العربية عن الأصالة مطروحاً كذلك، وفي الحقيقة تُعَزِّزُهُ أن وَلَدَ هذا الأب البدوي يَنْضَحُ بالكرم (جواد).

وهكذا مَهَّدَتْ لنا مقدمةُ الراوي، أو الناسخ الدخول إلى نص القصيدة. وهنا توصف الشخصية الفاعلة في القصيدة حَقًّا بأنها لأعرابي، جواد، صاحب صيد، ألوفاً للفلوات، و''أخي جفوة،'' [البيت ٢]:

٢. أَخي جَفوَةٍ فيهِ مِنَ الإِنسِ وَحشَةٌ　　　يَرى البُؤسَ فيها مِن شَراسَتِهِ نُعْمَى

ومع ذلك فليس من الواضح أنه صائد.(*) ولكننا يمكن أن نستنتج ذلك؛ أي إنه صائد قليل الحظ، من الطريقة التي يُقَدَّمُ بها إلينا؛ فلا يعطينا الوصف الفعلي أكثر من خصائص شبه نعتية من نوع شديد الخصوصية، وشديد الالتصاق بالسياق: فهذا الصائد سيئ الحظ ضمنيًّا، وتصريحاً. فبعد ثلاثِ ليالٍ باتَ فيها على الطوى بلا حظ

(*) لعل عبارة 'صاحب صيد' في تقديم القصيدة تؤكد كونه صائداً، كما ذكر بيت ورد في رواية أخرى للقصيدة بعد البيت الثالث:

حُفاةٌ عُراةٌ ما اغتَذَوْا خُبْزَ مَلَّةٍ　　　ولا عَرَفوا لِلبُرِّ - مُذْ خُلِقوا - طَعْمَا

انظر **ديوان الحطيئة**، (تحقيق طه، ص٣٣٧، هامش)-المترجم.

في الصيد، نَفَدَتْ مؤونته من الطعام، وعَصَبَ على بطنه حجراً من الجوع الذي بَرَّحَ به. وعلاوةً على هذا، فقد أصبح، أو بالأحرى تحَوَّلَ إلى أن يكون أخاً للجفوة والبؤس. كذلك، تحَوَّلَ، ولم يكن هذا من قبيل الصدفة، إلى أن يكون ''فيه من الإنس وحشة'' (البيت ٢). وعلى الجملة، وحتى قبل أن نصل إلى البيت الثالث من القصيدة، الذي تظهر فيه زَوْجُه العجوز وأطفالها الثلاثة الذين أنْحَلَهُم الجوعُ فجعلَهم يظهرون مثل الأشباح، نُصبحُ واعينَ بأن هذا الصائد، على الرغم من الإيجاز في ''وصف'' شَخْصِه قد اكتسب حضوراً، جِدَّ متماسك، واضح المعالم.(١)

إن تأثيراً مثل هذا يَعُودُ بالطبع، داخل التقليد الشعري العربي الأسلوبي والسيميوطيقي، إلى أكثر من مُجَرَّدِ الإحكام الموفق للشاعر في الوصف. ذلك أن

---

(١) انظر في مقام آخر ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''الاسم والنعت: فيلولوجيا وسيميوطيقا تسمية الحيوان في الشعر العربي المبكر،''

Jaroslav Stetkevych, ''Name and Epithet: The Philology and Semiotics of Animal Nomenclature in Early Arabic Poetry,'' *Journal of Near Eastern Studies*, vol. 45, no. 2 [April, 1986]: 89-124).

[وقد ترجمت هذه المقالة إلى العربية، انظر، ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''الاسم والنعت: لغة الاصطلاح في تسميات الحيوان ورموزه في الشعر العربي القديم،'' ترجمة حسنة عبد السميع، **فصول**، مج١٤، ع٢، ١٩٩٥، ص١٧٤-٢٠٣-المترجم]، قُمْتُ بمناقشة دلالة نعت الحيوان غير المباشر، ومن ناحية أخرى، ناقشت إشارات التعريف الوصفي بالحيوانات بوصفها رموزاً فاعلة animals-as-acting-agents، أو ''شخصية'' personae، في شعر ما قبل الإسلام وحتى الشعر الأموي. وقد أسَّسْتُ كذلك فكرة أن النعت الضمني تحل محله إشارة ملموسة متى ما كانت الصورة الشعرية، والموتيف الشعري، أو القصة لا تتطلب، أو لا تستحق، درجة من الإحكام ذي المغزى بالنسبة إلى القصيدة بوصفها كلاًّ، أو إلى مكوِّن القصيدة الموضوعاتي الجوهري، وليس مجرد الجوهري. في القصيدة الراهنة، ينتمي العرض النعتي الوصفي المؤدى ببراعة على نحو حاسم لموتيف ''الصائد البائس'' إلى الفئة الأسلوبية نفسها، وكذلك السيميوطيقية على نحو قوي. ويبقى على المؤول فحسب أن يختار صفة ''الصائد'' المناسبة. ولو كان الشاعر فعل هذا، لكان أعطانا إشارة إلى أنه لا يقصد إلى التوسع بموتيف الصائد إلى أبعد من ذلك.

التقليد النصي الفرعي للشخصية النمطية للـ''الصائد البائس'' في القصيدة الجاهلية يَشُقُّ طريقَه إلى سطح قصيدة الحطيئة بصورة لا تُقاوَمُ تماماً -وهو في الحقيقة ما قَصَدَ إليه الشاعر. وهكذا، فليس ثمة شيء في قراءتنا للقصيدة يمكن وصفه بأنه صريح، ومفتوح، وبسيط، ليس فقط بالنسبة إلى قصيدة الحطيئة، ولكن بالنسبة إلى كثير من الشعر الجاهلي والإسلامي المبكر. فأولاً، يظهر الشعر العربي لنا، حتى في نصيَّته المبكرة، أو في تقليد روايته، بوصفه مشروعاً معرفيًّا منعكساً على ذاته، شعريات شارحة metapoesis ذات أنواع؛ أي موقفاً هرمينوطيقيًّا تجاهَ شيء ما سابق على نفسه وأكثر قدماً من حيث الإمكانية بصورة لافتة، ويصبح التناول النقدي له محكوماً عليه بأن يظل محفوفاً بالمخاطر، ''درجة صفر'' تاريخية ونقدية مُوهِمَة.(١)

ومع ذلك لا تعد ''درجة الصفر'' هذه، في الاصطلاح النقدي الأدبي العربي، سلبية، محايدة، أو كينونة مفرَّغة هرمينوطيقيًّا في حد ذاتها. بل إنها، على العكس من ذلك، تحتوي على تناقضها الظاهري في كونها-على نحو متساوٍ-بداية لا تتراجع.

---

(١) إن استعمالي لمصطلح ''درجة الصفر''، على نحو ضروري للغاية، ولكن على نحو شفاف كذلك، بوصفه ''إساءة فهم'' ''misprision''، ترجيع لصدى رولان بارت في ''الكتابة في درجة الصفر.'' ومع ذلك فبالنسبة إلى رولان بارت، يكون مصطلح ''الكتابة في درجة الصفر'' مصطلح ''لا شكلي'' ''amodal''، أو بالأحرى، ''مصطلح محايد أو عنصر صفر للكتابة'' فيما يكشف عن نفسه في جوانب بعينها من العلاقات الشعرية الحديثة باللغة. وقد وجدت أن جوانب مرجعية لصياغة بارت الاصطلاحية لمصطلح ''درجة الصفر'' للكتابة دالة suggestive بدرجة قوية ومفيدة في مناقشة المدخل النقدي العربي من نقطة انطلاقه الخاصة - أو ''نقطة الصفر''- بصرف النظر عن مدى بعدنا ومدى اختلافنا عن بارت. انظر كتاب بارت، **الكتابة في درجة الصفر**،

Roland Barthes, *Writing Degree Zero*, Preface by Susan Sontag, trans. Annette Lavers and Colin Smith (New York: Hill and Wang, 1977), esp. Pp. 76-77.

[وقد ذكر ستيتكيفيتش، في بداية مقالته الأولى عن الصيد، أن اللغة الأدبية النقدية الحديثة ''الحرية الشعرية الإبداعية،'' لن تكون، في حالة الإحساس بالشكل في الشعر العربي الكلاسيكي، أقلَّ من مفارقة تاريخية-المترجم].

وعندما نفكر في ''نقطة صفر'' في النقد الشكلي العربي، فنحن بالضرورة نفكر في القصيدة. والتناقض الظاهري هو أنه بهذه الصفة ربما يكون نقطة الصفر الأكثر تعقيداً وعناداً بصورة مفتوحة، أو نقطة الاستيعاب الذاتي، في أي تفكير أدبي - تاريخي نقدي يتضمن منطق الشكل. إن فهمَ القصيدة يفترضُ - كشرط سابق لوجودها - فهمَ الخيوط التي تَتَفَرَّعُ عنها، أو تلك التي، كما في حالتنا العربية، سوف تَعُودُ إليها.

وهكذا إذا وقفنا أمام قصيدة مثل قصيدة الحطيئة عن قصة ''الصائد البائس،'' فربما لا نرى فيها ببساطة أكثر من محاولة لسرد، وربما سرد درامي، مبني بناءً جيداً، بتقديمه الافتتاحي لشخصية رئيسة، وابتكار سليم سرديًّا وتَطَوُّرٍ، وحبكة درامية ذات نغمة متصاعدة تسمح بالوصول إلى ذروة، وفي النهاية إلى حَلٍّ درامي للحبكة، حتى تصل إلى ختام غنائي. وباختصار، ربما أرضانا أن نجد فيها قصة مُحْكَمَةَ الحبكة، وشكلاً [زخرفيًّا] دون شقوق a form flawlessly wrought. إن هذا، مع ذلك، كما هو الحال مع كثير من الأشياء الأخرى في المصطلح العربي للشكل الشعري، لا يمكن أن يكون مدخلاً مُرْضِياً إلى تلك القصيدة. إن ''نقطة الصفر'' الشعرية العربية، التي هي القصيدة، لن تسمحَ لنا بأن نُجَرِّدَ أنفسنا من إقحام الوعي الذاتي بالشكل؛ ذلك أننا لكي نفهم، داخلَ السنة الشعرية الكلاسيكية، قصيدةً عربيةً فإن هذا يعني أن نفهمَها في مرجعيتها إلى إحساس بالشكل، ينبعث ويندمج في الوقت نفسه، أي بما هو أضيقُ ذاتٍ لقصيدة فردية، وأوسعُ آخر لِنَصٍّ فرعي لها. أو بالأحرى، ليس ثمة ''آخر،'' في لحظة فهم القصيدة فهماً متكاملاً. فهل القصيدة العربية، لهذا، هي كل الشعر، أو كل القصائد؟ إن الإجابة عن هذا السؤال، في ذلك المنظور الأبعد للمعاني، ستكون بالإيجاب، حتى إذا كان الافتراض هو افتراض الكمال الهرمينوطيقي، وليس مشروعاً مَحَلَّ نظر.

نستطيع أن ننقل إحساساً بهرمينوطيقا مثل هذه حتى ونحن نُضَيِّقُ مقياسَنا النقدي ونحصره في موضوعنا الراهن عن ''الصائد البائس'' بوصفه شخصية

موتيفية في القصيدة الجاهلية والمخضرمة: وسوف نذهب إلى أبعد من ذلك ونعود إلى التشابهات الموتيفية بين قصة ''الصائد البائس'' لدى الحطيئة والمقدَّمة في القصيدة على نحو أكثر خصوصية في شكل 'أبو الأسرة' *pater familias* والتكرارات الأخرى لهذا الموتيف في الشعر الجاهلي والمخضرم. ومع ذلك، فإن هذه التشابهات سوف تكون في نهاية الأمر مضللة، أو بالأحرى، سوف تقود متلقي/ قارئ قصيدة الحطيئة إلى تحقق نهائي من عدم التشابه أكثر من التشابه- والأخير، أي التشابه، يقوم بدور التوجيه إلى عكسه، أي عدم التشابه. وكلا التشابه، وعدم التشابه- في درجاتهما المتوالية - يصبح حتماً ضروريًّا إذا كان على المرء أن يضع الحطيئة في مكانه الصحيح.

لقد طَوَّرَ عمرو بن قميئة،[1] وهو معروف بأنه أقدم شاعر جاهلي في التقليد الشعري للقصيدة، في لوحة رحيل له عن الحمار الوحشي مشهداً عن ''الصائد البائس'' حتى وصل به إلى كماله الكلاسيكي، وفوق ذلك، يضفي عليه في النهاية حسًّا فكاهيًّا، وإن كان مشوباً بالمرارة.[2] وهكذا، بعد أن تبوأ صائد عمرو بن قميئة

---

(١) عمرو بن قميئة، **ديوانه**، تحقيق خليل إبراهيم العطية (بغداد: دار الحرية للطباعة، مطبعة الجمهورية، ١٣٩٢/ ١٩٧٢)، ص٦٦-٦٧ (القصيدة رقم ١٣)؛ وانظر كذلك توماس بوير، **فن الشعر العربي القديم: نحو فهم لبنيته وتطوره من خلال مثال مقطع الحمار الوحشي**، ٢ مج.

Thomas Bauer, *Arabische Dichtkunst: Eine Untersuchung ihrer Strruktur und Entwicklung am Beispiel der Onagerepisode*, Teil II: (Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 1992), pp. 1-12.

(٢) ينبغي أن يدل هذا الاستخدام المتكلف ذو التلوين الفكاهي، والهزلي تقريباً لموتيف ''الصائد البائس'' على أن عمرَو بن قميئة، بما له من سمعة تقليدية بـ''قدمه،'' كان مبادراً غير محظوظ بالمرة إلى استخدام هذا الموتيف، الذي لا بد أنه قد وصل إلى هذا الشاعر، ولمَّا يزل في شكله ''المباشر،'' مع درجته الخاصة من التقليدية. انظر كذلك بوير، **فن الشعر العربي القديم** (٢: ٨)، الذي ينظر إلى هذا الصائد البائس هنا بوصفه ''بطلاً مضادًّا،'' والذي يرى البيت ٣١ في سياقه مُحَيِّراً للعقل *verblüffend*.

غَيْباً، أي مَقْعداً خَفِيًّا، يُراقِبُ منه الحمر الوحشية خِلْسَةً، وبعد أن اطمأنت الحمر الوحشية، ولم يَرَيْنَ كَثيرَ ذُعْر، ''وَرَدنَ صَوادِياً وِرْداً كَمِيّا،'' (البيتان ٢٥-٢٦):

٢٧. فَأَرسَلَ وَالمَقاتِلُ مُعوِراتٌ لِما لاقَت ذُعافاً يَثرِبِيّا

٢٨. فَخَرَّ النَصلُ مُنقَعِصاً رَثيماً وَطارَ القِدحُ أَشتاتاً شَظِيّا

٢٩. وَعَضَّ عَلى أَنامِلِهِ لَهيفاً وَلاقى يَومَهُ أَسَفاً وَغِيّا

٣٠. وَراحَ بِحِرَّةٍ لَهَفاً مُصاباً يُنَبِّئُ عِرسَهُ أَمراً جَلِيّا

٣١. فَلَو لُطِمَت هُناكَ بَذاتِ خَمسٍ لَكانا عِندَها حِتنَينِ سِيّا(*)

٣٢. وَكانوا واثِقينَ إِذا أَتاهُم بِلَحمٍ إِن صَباحاً أَو مُسِيّا

وسيصبح ذكر زوجة ''الصائد البائس'' وأولاده جزءاً أكثر شيوعاً في لوحة صيد الحمار الوحشي في القصيدة المخضرمة. وهكذا يتحدث ربيعة بن مقروم في المفضلية رقم ٣٩ عن صائد سيئ الحظ، هو،

٢٩. إِذا لَم يَجتَزِر لِبَنيهِ لَحماً غَريضاً مِن هَوادي الوَحش جاعوا

ومع ذلك، وفيما يحاول هذا الصائد أن يصوب سهمه المرهف الحدين يفشل القوس وينقطع وتره، البيت (٣٠)،

٣٠. فَأَرسَلَ مُرهَفَ الغَرَّينِ حُشراً فَخَيَّبَهُ مِنَ الوَتَرِ اِنقِطاعُ(١)

في حين يعطي الشاعر الشماخ بن ضرار الذبياني لصائده السيئ الحظ أطفالاً يصل عددهم إلى خمسة عليه أن يطعمهم جميعاً:(٢)

(*) ٣١- 'حتنين سِيًّا' أي أحدهما مثل الآخر.

(١) أبو العباس المفضل بن محمد الضبي، **ديوان المفضليات**، شرح أبي محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنباري، تحقيق تشارلس جيمس لايل، النص العربي،

..., ed. Charles James Lyall, Arabic Text (Oxford: The Clarendon Press, 1921), pp. 380-81.

(٢) الشماخ بن ضرار الذبياني، **ديوانه**، تحقيق صلاح الدين الهادي (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٨)، ص٧٠ (القصيدة رقم ١، البيت ١٧).

أَبــو خَمَــسٍ يُطِفــنَ بِــهِ صِــغارٍ   غَــدا مِــنهُنَّ لَــيسَ بِــذي بَتــاتِ(*)

وهكذا، أيضاً، في بيت عن ''الصائد البائس'' لشاعر مخضرم مغمور هو ضرار بن ضبَّة،[1] تستثار دموع أم زوجة الصائد نفسها:

شَــقِيٌّ، إِذا لَمَ يُطعِــم اللَحــمَ عِرسَــهُ،   دَعَــت أُمَّهــا عَــبرى وَلَيــسَت بِعــابِرِ(*)

ومثل هذه الزوجة للصائد توصف على لسان عبدة بن الطبيب بطريقة تتماثل تماماً مع زميلاتها بائسات الوجود:[3]

يَــأوي إِلى سَــلفَع شَــعثاءَ عارِيَــةٍ   في حِجرِها تَولَــبٌ كَالقِردِ مَهزولُ(*)

حتى الآن، جاءت أمثلتنا عن موتيف ''الصائد البائس'' الوثيقة الصلة بالحطيئة كلها من نسق القصيدة الجاهلية والمخضرمة، أي من قسم الرحيل الذي يرد في الأساس ضمن قصيدة ثلاثية البنية. وهذا يعني أنها كانت أحياناً أجزاء لتشبيهات جد ممتدة وصفية ''استطرادية'' تهدف إلى تشخيص مطية الشاعر، الناقة بالضرورة، والتي يمضي رحلته عليها عبر مملكته الهامشية،[4] الصحراء. إن موتيف ''الصائد البائس'' ومعه ''التيمة'' الكلية عن ''لوحة الحيوان'' التي تمثل جزءاً منها، يقوم بوظيفته، تحديداً، داخل صرامة هامشية ''رحلة'' الشاعر ورحيل قصيدته. وإذا كان الصائد في هذا السياق البنيوي ''بائساً'' في مظهره وسيئ الحظ في سعيه وراء رزقه، وإذا كان جزعه وحظه السيئ مُقَرَّرَيْنِ سلفاً بصرامة، فعلينا أن نستنتج أن ''الصائد البائس''، في الإطار الهامشي للوحة الحيوان/ الصيد، لا يمكن أن يكون الشخصية الرئيسة الحقيقية أبداً؛ وأن مكانه في الصيد نفسه هو -بشكل متناقض

(*) البتات: الزاد.

(١) بوير، **فن الشعر العربي القديم** (٢: ١٧٩-١٨٥)، البيت ٢.

(*) وليست بعابر: أي ليست ثكلى.

(٣) المفضل الضبي، **ديوان المفضليات**، ص٢٧٦ (البيت ٢٦).

(*) السلفع الشعثاء: الجريئة المغبرة البذيئة. التولب: الولد الصغير وأصله لولد الحمار الوحشي.

(٤) ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''الاسم والنعت،'' ص٨٩-١٢٤.

ظاهريًّا - مكان شخصية رئيسة مضادة counter-protagonist، في حين أن الشخصية الرئيسة هي الحيوان نفسه موضوع الصيد. ولكن هذا المعنى للتناقض الظاهري، مع ذلك يضمحل بمجرد أن نتذكر حقيقة أن ذلك الحيوان هو، في هذه البنية الصارمة، دائماً الصورة البديلة [التشبيه] للناقة في الرحيل الهامشي، وأنه إذا تَمَّ اصطياد الحيوان وقتله؛ فهذا يعني موت الناقة، بالمثل.[1] وهكذا يصبح تشبيهٌ ما قصةً رمزية (أليجوري)، تمَسُّ، في هذا التعقيد/ الالتفاف العتيق الغريب، الراكبَ/ الشاعرَ نفسه- أي قدرته على استكمال رحلته الهامشية أو إخفاقه فيها.

ينتمي مثالنا التالي عن ''الصائد البائس'' الذي يحمل على كاهله عبء أسرته، إلى معاصر الحطيئة ومنافسه، المزرد بن ضرار الذبياني،[2] مختلف في جانب مهم،

---

(١) من أجل مناقشة عن البنية الثلاثية للقصيدة طبقاً للمخطط الأنثروبولوجي المكوَّن من **الانفصال، العبور/ الهامشية، وإعادة الاندماج**، والتي تمثل معاً دائرة كاملة لأي إعادة تمثيل ضمني أو صريح، مرتَّب أو تلقائي، جمعي أو فردي، لتغيير ذي دلالة في المكانة، انظر سوزان ب. ستيتكيفيتش، ''التفسيرات البنيوية لشعر ما قبل الإسلام: نقد واتجاهات جديدة،''

Suzanne P. Stetkevych, ''Structrualist Interpretations of Pre-Islamic Poetry: Critique and New Direction,'' *Journal of Near Eastern Studies* 42 no. 2 (1983): 85-107.

وكذلك كتابها **الصم الخوالد تتكلم: شعر ما قبل الإسلام وشعرية الطقوس**،

The Mute Immortals Speak: Pre-Islamic Poetry and the Poetics of Ritual (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1993.), esp. pp. 7-8, 26-33, 270-73;

وكذلك كتابي **صبا نجد: شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي**،

The Zephyrs of Najd: the Poetics of Nostalgia in the Classical Arabic Nasīb (Chicago: The University of Chicago Press, 1993), pp. 40-41, 45.

(٢) المفضل الضبي، **ديوان المفضليات**، النص العربي، ص١٦٠-١٨١ (القصيدة رقم ١٧). وانظر كذلك مناقشتي لقصيدة المزرد ومقطع الصائد البائس فيها، كونها متصلة بالموضوع الراهن، في ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''الصيد في الشعر العربي الكلاسيكي من القصيدة المخضرمة إلى الطردية الأموية،''

Jaroslav Stetkevych, ''The Hunt in Classical Arabic Poetry: From Mukhaḍram
=

مع ذلك، عن قصيدة الحطيئة، هو أن المزرِّد يستخلص موضوع/ ''موتيف'' ''الصائد البائس'' من مكانه البنيوي في القصيدة التقليدية- ليس من مجرد لوحة حيوان ''مؤطرة'' لكن من رحيل غير مستقل بنفسه- ويحوِّله إلى ''موضوعة'' لقصيدة شبه مستقلة، وكل ذلك ليظهر براعته الشعرية من خلال موضوع العرض هذا. وإذا أغضينا الطرفَ، لأسباب شكلانية، عن نية المزرد البلاغية، فإننا سنكون جِدَّ قريبين مع ذلك، ليس فقط من قصيدة ''صائد بائس'' فعلية، وإنما من القصيدة التي أنجزها الحطيئة كذلك.

إن صائد المزرد السيئ الحظ يجد نفسه ''طويلاً شقاؤه'' (البيت ٦٤)، وذلك عندما يموت كلباه السلوقيان (البيت ٦٧)،

=

Qaṣīdah to Umayyad *Ṭardiyyah*,'' *Journal of Arabic Literature*, 30, no. 2 (1999): 109-117.

[ولعلنا نورد هنا هذا المقطع من قصيدة مزرِّد لبراعته حقًّا، فالقصيدة كان يمكن أن تنتهي في البيتين الآتيين:

٦١. فمن أَرْمه منها ببيتٍ يَلُحْ به ... كشامة وجهٍ ليس للشام غاسلُ

٦٢. كذاك جزائي في الهديّ وإن أقلْ ... فلا البحرُ منزوحٌ ولا الصوتُ صاحلُ

إذ يفخر الشاعر بشعره بعد أن فخر بشجاعته في الحرب والصيد، ولكنه يقرر أن يَمتدَّ ببراعته في الشعر إلى وصف ذلك الصائد البائس:

٦٣. فَعَدِّ قَريضَ الشعرِ إنْ كُنْتَ مُغْزِراً ... فإنَّ غَزيرَ الشعرِ ما شَاءَ قائِلُ

٦٤. لِنَعْتِ صُباحِيٍّ طَويلٍ شَقَاؤُهُ ... لَهُ رَقَمِيَّاتٌ وَصَفْرَاءُ ذَابِلُ

٦٥. بَقِينَ لَهُ مِمَّا يُبَرِّي، وَأَكْلَبٌ ... تَقَلْقَلُ فِي أَعْنَاقِهِنَّ السَّلاسِلُ

٦٦. سُخامٌ وَمِقْلاَءُ القَنِيصِ وَسَلْهَبٌ ... وَجَدْلاءُ وَالسِّرْحانُ وَالمُتَنَاوِلُ

٦٧. بَنَاتُ سَلُوقِيَّيْنِ كانَا حَيَاتَهُ ... فَمَاتَا فَأَوْدَى شَخْصُهُ فَهْوَ خامِلُ

-المترجم].

٦٨. وَأَيْقَنَ إِذْ ماتَا بِجُوعٍ وَخَيْبَةٍ   وَقَالَ لَهُ الشَّيْطانُ إِنَّكَ عائِلُ
٦٩. فَطَوَّفَ فِي أَصْحابِهِ يَسْتَثِيبُهُمْ   فَآبَ وَقَدْ أَكْدَتْ عَلَيْهِ المَسَائِلُ
٧٠. إِلَى صِبْيَةٍ مثلِ المَغالي وَخِرْمِلٍ   رَوَادٍ، وَمِنْ شَرِّ النِّسَاءِ الخَرَامِلُ(*)
٧١. فَقَالَ لهَا: هَلْ مِنْ طَعام فإِنَّني   أَذُمُّ إِليكِ النَّاسَ، أُمُّكِ هَابِلُ
٧٢. فَقَالَتْ: نَعَمْ، هذا الطَّوِيُّ(*)   وَمُحْتَرِقٌ مِن حائلِ الجِلْدِ قاحِلُ
٧٣. فَلَمَّا تَنَاهَتْ نَفْسُهُ مِن طَعَامِهِ   وَأَمْسَى طَلِيحاً مَا يُعَانِيهِ بَاطِلُ
٧٤. تَغَشَّى، يُرِيدُ النَّوْمَ، فَضْلَ رِدائِهِ   وَأَعْيَا عَلَى العَيْنِ الرُّقادَ البَلابِلُ(*)

لكي ننهي مناقشتنا في هذه المرحلة حول قصيدة الحطيئة، فمن الطريف أن نلاحظ كيف أن موتيف ''الصائد البائس'' الذي يحمل عبئاً عائليًا قد ظهر على نحو مثير للسخرية، أو بالأحرى مثير للمفارقة الْمُرَّة، عند واحد من الشعراء الجاهليين الأقدمين المعروفين، عمرو بن قميئة، قد وصل إلى نهاية الحقبة المخضرمة، مع الحطيئة، بصورة جادة، ذات عمق رمزي قوي غير متوقع. وهو عمق لا يُسْتَمد، مع ذلك، مباشرة من الخلفية الأليجورية العتيقة المشتركة للقصيدة الثلاثية برحلتها الهامشية على الناقة والعناصر الرثائية ''الاستطرادية'' في لوحات الحيوان و محاولات الصيد المقدر إخفاقها سلفًا، لكنه قادرٌ على الوقوف بنفسه. فإذا كان صائد الحطيئة، على الرغم من كونه ''بائساً''، ناجحاً في صيده في نهاية الأمر، فإن هذا يؤسس قلباً للأدوار بين الصائد والحيوان: فهو لم يعد ''شخصية رئيسة- مضادة،'' وطريدته لم يعد مسموحاً لها بأن تهرب من قدرها أو تتحكم فيه. ولكن في هذا القلب للأدوار، لا تخضع شخصية الصائد والسيميوطيقا التي يمثلها في القصيدة للمبدأ النقدي الذي أقره الجاحظ (ت ٢٥٥/ ٨٩٨)، والذي يقتضي ألا

(*) ٧٠- خرمل: حمقاء.

(*) ٧٢- الطوي: البئر.

(*) ٧٤- البلابل: الهواجس.

يموت الحيوان المطارَد في الرحيل ما دامت القصيدة ليست مرثية وأنه، على العكس من ذلك، في القصيدة التي تكون مرثية، ينبغي أن يموت الحيوان.[1] إن قصيدة الحطيئة لم تعد تشير إلى غرض أو موضوع رثائي خارجي، وليس لها أي صلة احتفالية خارجية. كما أن نتيجة الوضع المعقد الكامن فيها (يقيناً ليس بمعنى الفخر أو المدح) هو ذلك المتصل بـ'نص'ها الخاص-وليس المتصل بـ''السياق'' الأوسع للقصيدة. أما الإشارة الكامنة إلى المأساة المعلقة في القصيدة، أي التضحية بابن الصائد، فتحل نفسها في خيار الفداء-الذي نسعى إلى استكشافه على مراحل فيما يلي.

الدائرة المثالية للروح البدوية: حاتم الطائي

إن المستوى التأويلي التالي لقارئ قصيدة الحطيئة هنا سيتحرك على طول الخطوط التقليدية للكرم العربي البدوي على نحو ما هو معبَّر عنه بصورة ملموسة، وبقدر ما هي خطوط مثالية، في الشعر الجاهلي، وعند فحص هذا المستوى ينشأ السؤال حول كيفية انطباع هذه القصيدة بوصفها روحاً ethos مؤسَّسة ورؤية-ذاتية إيديولوجية رمزية (شعارية) على الخطاب الثقافي-التاريخي والأدبي-النقدي.[2] وحينئذٍ، سوف يكون ممكناً المرور إلى المستوى الثالث لهرمينوطيقا قصيدة الحطيئة، بوصفها استجابةً إلى ذلك الخطاب وبوصفها موقفاً (عقليًّا/ عاطفيًّا) للتكيف معه.

---

(١) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، **كتاب الحيوان**، ٨ مج. تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط٣ (القاهرة: مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ١٣٨٥/ ١٩٦٥) ٢: ٢٠.

(٢) انظر التقصي الغني والعالي للتناول الشعري الجاهلي للكرم والضيافة العربية لدى مبروك المناعي، **الشعر والمال: بحث في آليات الإبداع الشعري عند العرب من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث الهجري (الثامن الميلادي)** (بيروت: دار الغرب الإسلامي/ تونس كلية الآداب-منوبة، ١٩٩٨)، ص٢٩٤-٣١٥.

إن ''الصائد البائس'' في قصيدة الحطيئة مقدَّم بهذه الصورة واقفاً في النقطة التي ينبغي فيها أن تُخْتَبَرَ الروحُ البدوية المثالية للكرم، ولا سيما إكرام المحتاج وعابر السبيل ليلاً. ذلك أن الكرم بالمعنى البدوي الجوهري يتضمن تقديم اللحم للضيف: لحم الناقة التي يذبحها صاحبها، وأفضل الصيد الذي يصطاده الصائد. وداخل هذه الروح، كان الكرم يُنْظَرُ إليه بوصفه الفضيلة الرمزية (الشعارية) البدوية. أما المدى الذي يمثله هذا الرمز (الشعار) لحقيقة الحياة البدوية فمسألة تقريباً لا علاقة لها بالموضوع، أو يمكن طرحُها جانباً تقريباً. والذي حدث، مع ذلك، هو أن هذا الشعار طبع نفسه بصورة إبداعية، وعلى نحو متعذر مَحْوُه بسهولة، على الشعر الذي أنتجته البداوة العربية. وقد أصبح الشعر الناتج إلى درجة كبيرة شعراً لصورة النفس المكوَّنة من قبل، وفعلاً، بل وحالةً، لاختيار أخلاقي - وهو معيار يمكن التكهن به حتى فيما وراء الحاجة إلى الفعل. لقد كان هذا الشعار إذن: فوق كل شيء، بياناً (تعبيراً). وبهذه الصفة خلق أشكاله الممثلة، ''أيقوناته.''

من بين هذه الأيقونات، وكلها موصوفة من خلال أقصى درجات مبالغاتها، شخصية حاتم الطائي الكريمة على نحو أسطوري-وهو شاعر ينتمي إلى نصف القرن الأخير قبل الإسلام.[1] وهو سليل قبيلة قوية ووارث لثروة من الإبل، شارك طيلة حياته في حروب قبيلته مع القبائل الأخرى، ومارس أعمال الكرم؛ وعلى الرغم من أنه كان شاعراً لا ينازع في شاعريته، فإن شهرته وأسطورته تتكئ في

---

(١) من أجل مناقشة عن تاريخ ميلاده ووفاته، انظر عادل سليمان جمال، في حاتم بن عبدالله الطائي، **ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره، رواية يحيى بن مدرك الطائي وهشام بن محمد الكلبي**، تحقيق وتقديم عادل سليمان جمال، ط٢ (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٤١١/ ١٩٩٠)، ص٢٨ ١٠١. انظر كذلك سي. فن أرندونك، ''حاتم الطائي،'' **دائرة المعارف الإسلامية**، ط٢ [٣: ٢٧٤-٢٧٥]. فيما يتصل بالتاريخ المفترض [لميلاد حاتم ووفاته] ولأخبار تقليدية عنه،

C. van Arendonk, ''Ḥātim al-Ṭā'ī,'' *The Encyclopaedia of Islam*, 2d ed. [3: 274-275].

النهاية على غزارة كرمه، وفي الحقيقة على غلوه في كرمه هذا. وطبقاً لإحدى الحكايات الأسطورية عن كرم أمه، [عتبة بنت عفيف، أنها كانت ذات يسار، وكانت من أسخى الناس، وأقراهم للضيف، وكانت لا تطيق شيئاً تملكه، ولا يسألها أحد شيئاً فتمنعه. وكانت في الجود بمنزلة حاتم، فلما رأى إخوتها إتلافها حجروا عليها، ومنعوها مالها]، كما أن حاتماً نفسه أجبر جَدَّهُ على الفرار من السكنى معه لأنه وَزَّعَ إبله كلها [على ثلاثة شعراء، عبيد بن الأبرص، وبشر بن أبي خازم، والنابغة الذبياني، وكانوا في طريقهم إلى النعمان، فأصاب الواحد منهم تسعة وتسعين بعيراً]، فغضب منه جَدُّهُ، وأقسم ألا يُسَاكِنَه أبداً. وعلى الرغم من تَطَرُّفِه هذا في الكرم، فإن شهرته بوصفه مثالاً بدويًّا لروح النبل والكرم أخذت تتنامَى، وأخذت شهرته ترتفع بين العرب دون أي ظل لسوء السمعة. وهكذا قيل إن النبي محمداً قال لعدي بن حاتم الطائي الذي دخل في الإسلام، ''[أخرج أحمد في مسنده عن ابنه عدي، قال: 'قلت يا رسول الله، إن أبي كان يصل الرحم ويفعل كذا وكذا.] قال: إن أباك أراد أمراً فأدرَكَه، يعني الذِّكْرَ.''[1]

سرعان ما انتشرت الأساطير التي رُوِيَتْ عن حاتم الطائي وكرمه، وإفراطه فيه، بكثرة في حياته، واستمرت في الانتشار والذيوع حتى بعد وفاته، حتى ذُكِرَ في الأخبار أنه لا يُعْرَفُ مَيِّتٌ قَرَى أضيافَه سواه. فَطبقاً لإحدى هذه القصص، مَرَّ أبو الخيبري في نفر من قومه بقبر حاتم، قال: فنزلوا به، فبات أبو الخيبري ليلته كلها يقول: أبا عدي أَقْرِ أضيافك. قال: فيقال له: مهلاً ما تُكَلِّمُ من رِمَّةٍ بالية؟ فقال إن طَيِّئاً يزعمون أنه لم ينزل به أحد وهو ميت إلا أقراه! قال: فلما كان في آخر الليل نام أبو الخيبري حتى إذا كان في السحر وثب، فجعل يصيح وا راحلتاه، فقال له أصحابه: ويلك ما لك قال: خرج والله حاتم بالسيف، وأنا أنظر إليه حتى عَقَرَ ناقتي. قالوا:

(١) محمود شكري الآلوسي، **بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب**، ٣ مج. (بيروت: دار الكتب العلمية، د. ت) ١: ٧٢.

كذبت. قال: بلى، فنظروا إلى راحلته فإذا هي مختزلة (مقطوعة السنام) ما تنبعث. قالوا لقد والله قَرَاكَ، فذبحوها وظلوا يأكلون من لحمها ثم أردفوه وانطلقوا، فساروا إلى ما شاء الله ثم نظروا إلى راكب فإذا هو عدي بن حاتم قائداً جملاً أسود فلحقهم، فقال: أيكم أبو الخيبري؟ قالوا: هذا، فقال: جاءني أبي في النوم فذكر لي شتمك إياه، وإنه أقرى راحلتك أصحابك، وقد قال في ذلك أبياتاً ورددها عَلَيَّ حتى حَفِظْتُها،...، وقد أَمَرَني أن أَحمِلَكَ على بعير فدونكه، فأخذه وركبه وذهبوا.

وقد قيل إن قبر حاتم الطائي، الذي تَلَفَّعَ بالخرافة كذلك، يقع في مكان يقال له تُنْغَة، من بلاد طيِّىء في بطن حائل، ومن الواضح أنه كان على هضبة. وكان حوله أنصاب متقابلات من حجارة كأنهن نساء يَنُحْنَ. ذكر أبو عبيدة عن منصور بن يزيد الطائي أن قبر حاتم هناك حوله قدور حجارة عظيمة من بقايا قدوره التي كان يطعم فيها مُكْفَأة، وعن يمين قبره أربع جوار من حجارة، وعن شماله مثلهن محتجزات على قبره كالنائحات، لم يُرَ مثل بياض أجسامهن وجمال وجوههن، وربما رآهن الرائي ففتن بهن، ومال إليهن إعجاباً، فإذا دنا منهن رأى حجارة عظيمة يزعمون أنها من عمل الجن، فَهُنَّ بالنهار كما وصفنا، فإذا هدأت العيون ارتفعت أصوات الجن بالنياحة عليهن، قال: ونحن في منازلنا نسمع ذلك إلى طلوع الفجر.[1] وإذا أضفنا إلى هذا بضعة من أشعاره - والتي تُشَكِّلُ الجزء الأفضل من ديوانه، والتي فيها يظهر فيها تَطَرُّفُه في كرمه وضيافته تقريباً في صورة فكرة مسيطرة ومصاغة ببراعة، حصلنا على صورة كلية تعكس تكريساً ملحاً من الشاعر لصنعة ذاتية عن ''شخصيته،'' الفردية بقدر ما تنجلي عن مثال جمعي.

لم يكن حاتم الطائي بالشخص الذي يتجاهل التأثير الأليم الذي كان يسببه

---

(١) أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي، **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، ٤ مج. تحقيق يوسف أسعد داغر (بيروت: دار الأندلس، ١٤٠١/ ١٩٨١) ١: ١٤١-١٤٣، والإصبهاني، **كتاب الأغاني**، ١٩: ٦٧٠٦-٦٧٠٧، وأرندونك، ''حاتم الطائي،'' ؛ وحاتم الطائي، **ديوان شعره**، ص١٠١.

سلوكه الحماسي في ممارسة أفعال الكرم والضيافة في أولئك الذين من حوله. فموقفه، مع ذلك، ظل لا يتزحزح - حتى عندما أنكره جَدُّهُ، وحتى عندما لم تتوقف زوجتاه، ماوية (=مي) ونوار، عن الاعتراض والاحتجاج عليه، مُسْتَحَقَّتَيْنِ في الحقيقة في ذهنه وفي شعره النعت العتيق، ''العاذلتان''.[1] فهو يدعو ماوية ألا تلومه:

أَمَـاوِيُّ إِنَّ المَـالَ غَـادٍ وَرائِـحٌ وَيَبقى مِنَ المالِ الأَحاديثُ وَالذِكرُ[2]

كما أنه يتوسل إلى نوار:

١ .مَهلاً نَوارُ أَقِلّي اللَومَ وَالعَذَلا وَلا تَقولي لِشَيءٍ فاتَ ما فَعَلا

٤ .إِنَّ البَخيلَ إِذا ما ماتَ يَتبَعُهُ سوءُ الثَناءِ وَيَحوي الوارِثُ الإِبِلا[3]

أو مرة أخرى، يسترجع كلمات زوجته/ العاذلة:

وَقائِلَةٍ أَهلَكتَ بِالجودِ مالَنا وَنَفسَكَ حَتّى ضَرَّ نَفسَكَ جودُها

[فَقُلتُ دَعيني إِنَّما تِلكَ عادَتي لِكُلِّ كَريمٍ عادَةٌ يَستَعيدُها][4]

وثمة تحول مميز لعودة حاتم الطائي إلى موتيف العاذلة يتجلى في مَزْجِه بموتيف طيف الخيال أو بالأحرى الطيف والخيال:[5]

---

(١) ياروسلاف ستيتكيفيتش، **صبا نجد**، ص١٤، ٢٤٤ هامش٤٨؛ وياروسلاف ستيتكيفيتش، **محمد والغصن الذهبي: إعادة تكوين الأسطورة العربية**،

Jaroslav Stetkevych, *Muḥammad and the Golden Bough: Reconstructing Arabian Myth* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996), pp. 98-100.

[وقد ترجم سعيد الغانمي الكتاب إلى العربية بعنوان **العرب والغصن الذهبي: إعادة بناء الأسطورة العربية**، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥-المترجم].

(٢) حاتم الطائي، **ديوان شعره**، ص١٩٩ (القصيدة رقم ٣٦).

(٣) حاتم الطائي، **ديوان شعره**، ص١٩١-١٩٢ (القصيدة رقم ٣٢).

(٤) حاتم الطائي، **ديوان شعره**، ص١٧٩ (القصيدة/ القطعة رقم ٢٩).

(٥) إن التفريق بين هذين المصطلحين ضروري إذا كانت الحقبة الزمنية والوضع السيميوطيقي، كما في =

وَعاذِلَــةٍ هَبَّــت بِلَيـْلٍ تَلــومُني وَقَــد غــابَ عَيّــوقُ الثُرَيّــا فَعَــرَّدا
تَلـومُ عَـلى إِعطـائِيَ المـالَ ضِـلَّةً إِذا ضَـنَّ بِالمـالِ البَخيـلُ وَصَرَّدا[1]

أو حتى في سياق موتيف العاذلة نفسه، وفي القصيدة نفسها، يَدَعُ الشاعر الصوت المتكلم لصوت الجماعة:

١٢. يَقولــونَ لي أَهلَكـتَ مالَــكَ وَمـا كُنـتُ لَـولا مـا تَقولـونَ سَـيِّدا[2]

إن وجهاً مثيراً وذا مغزى يجمع بين جانبَيْ الصورة، الشخصية والجمعية، الكلية لحاتم الطائي، يَتَجَلَّى لنا من خلال بعض أخبار **كتاب الأغاني**، وذلك من خلال المماجدة، أي ''التنافس في المجد'' على المستوى العام والمحكم البناء على ما يبدو بين حاتم الطائي، وعشيرته من المؤيدين وأحد أعضاء عشيرة من أبناء عمومته، سعد بن حارثة بن لَأْم، وإلى جانبه مَنْ يؤيده. وما حدث وأدَّى إلى حادثة المماجدة هذه، التي وردت في ذلك الكتاب الموسوعي بمختاراته الأدبية compendium/*florilegium*، **الأغاني**.[3] وتتلخص في أنه في مناسبة تجَمُّع القبائل والعشائر المختلفة في السوق السنوي بالحيرة، والتي كان يحكمها النعمان بن المنذر، سعى الحكم بن أبي العاص من بني عبد شمس إلى نيل ضيافة حاتم الطائي

=

الحالة الراهنة، يتعلقان بالجاهلية. انظر في هذا الموضوع حسن البنا عزالدين، **الطيف والخيال في الشعر العربي القديم** (القاهرة: دار النديم للنشر والتوزيع والصحافة، ١٩٨٨).

(١) حاتم الطائي، **ديوان شعره**، ص٢١٧ (القصيدة رقم ٤٥).

(٢) حاتم الطائي، **ديوان شعره**، ص٢١٨ (القصيدة رقم ٤٥).

(٣) الإصبهاني، **كتاب الأغاني**، ١٩: ٦٧٠٠-٦٧٠٥. وعن المختارات الأدبية، انظر مقالتي، ''مواجهة مع الشرق: الشعر الاستشراقي لأَهَتَنْهِل كريمسكي،''

Jaroslav Stetkevych, ''Encounter with the East: The Orientalist Poetry of Ahatanhel Krymskyj,'' Krawciw Memorial Lecture, 1983, *Harvard Journal of Ukrainian Studies*, 8: 3/4, pp. 324-325. A separate edition of the essay was published by Harvard Ukrainian Research Institute, 1986.

كي يترك ناقته المفضلة ترعى في مراعي بني طيِّىء من عشيرة بني لَأْم. [ويمكن اقتباس القصة على النحو الآتي من **كتاب الأغاني** نفسه:]

خرج الحكم بن أبي العاص بن أمية بن عبد شمس، ومعه عطر يريد الحيرة ، وكان بالحيرة سوق يجتمع إليه الناس كل سنةٍ. وكان النعمان بن المنذر قد جعل لبني لَأْم .... بن طيىء ربع الطريق طعمةً لهم؛ وذلك لأن بنت سعد بن حارثة بن لأم كانت عند النعمان، وكانوا أصهاره، فمر الحكم بن أبي العاصي بحاتم بن عبد الله، فسأله الجوار في أرض طيىء حتى يصير إلى الحيرة، فأجاره، ثم أمر حاتم بجزور فنحرت، وطبخت أعضاء، فأكلوا، ومع حاتم ملحان بن حارثة بن سعد بن الحشرج، وهو ابن عمه، فلما فرغوا من الطعام طيبهم الحكم من طيبه ذلك. فمر حاتم بسعد بن حارثة بن لأم؛ وليس مع حاتم من بني أبيه غير ملحان، وحاتمٌ على راحلته، وفرسه تقاد، فأتاه بنو لأم فوضع حاتم سفرته وقال: اطعموا حياكم الله، فقالوا: من هؤلاء معك يا حاتم؟ قال: هؤلاء جيراني، قال له سعد: فأنت تجير علينا في بلادنا؟ قال له: أنا ابن عمكم وأحق بمن لم تخفروا ذمته، فقالوا: لست هناك. وأرادوا أن يفضحوه كما فضح عامر بن جوين قبله، فوثبوا إليه، فتناول سعد بن حارثة بن لأم حاتماً، فأهوى له حاتمٌ بالسيف فأطار أرنبة أنفه، ووقع الشر حتى تحاجزوا، ... فقالوا لحاتم: بيننا وبينك سوق الحيرة **فنماجدك ونضع الرهن**، ففعلوا، ووضعوا تسعة أفراس هنا على يدي رجل من كلب يقال له: امرؤ القيس بن عدي بن أوس بن جابر بن كعب بن عليم بن جناب، وهو جد سكينة بنت الحسين بن علي بن أبي طالب، ووضع حاتم فرسه. حتى خرجوا حتى انتهوا إلى الحيرة، وسمع بذلك إياس بن قبيصة الطائي، فخاف أن يعينهم النعمان بن المنذر يقويهم بماله وسلطانه؛ للصهر الذي

بينهم وبينه، فجمع إياسٌ رهطه من بني حية، وقال: يا بني حية، **إن هؤلاء القوم قد أرادوا أن يفضحوا ابن عمكم في مجاده، أي مماجدته،** فقال رجل من بني حية : عندي مئة ناقةٍ سوداء ومئة ناقة حمراء أدماء، وقام آخر فقال: عندي عشرة حصن، على كل حصانٍ منها فارس مدجج لا يرى منه إلا عيناه. وقال حسان بن جبلة الخير: قد علمتم أن أبي قد مات، وترك كلأً كثيراً، فعلي كل خمر أو لحم أو طعام ما أقاموا في سوق الحيرة. ثم قام إياس. فقال: علي مثل جميع ما أعطيتم كلكم. قال: وحاتم لا يعلم بشيء مما فعلوا، وذهب حاتم إلى مالك بن جبار، ابن عم له بالحيرة كان كثير المال، فقال: يابن عم، أعني على **مخايلتي**. قال: **والمخايلة المفاخرة**، ... ... فقال له مالك: ما كنت لأحرب نفسي ولا عيالي، وأعطيك مالي. فانصرف عنه، ... قال أبو عمرو الشيباني في خبره: ثم أتى حاتم ابن عم له يقال له: وَهْمٌ ابن عمرو، وكان حاتم يومئذ مصارماً له لا يكلمه، فقالت له امرأته: أي وَهْمُ، هذا والله أبو سفانة حاتم قد طلع، فقال: ما لنا ولحاتم! أثبتي النظر، فقالت: ها هو، قال: ويحك هو لا يكلمني، فما جاء به إليَّ؟ فنزل حتى سلم عليه، وردَّ سلامه، وحيَّاه، ثم قال له: ما جاء بك يا حاتم؟ قال: خاطرت على حسبك وحسبي، قال: في الرحب والسعة، هذا مالي - قال: وعدته يومئذ تسع مئة بعير - فخذها مئة مئة حتى تذهب الإبل، أو تصيب ما تريد. فقالت امرأته: يا حاتم، أنت تخرجنا من مالنا، وتفضح صاحبنا - تعني زوجها - فقال: اذهبي عنك؛ فو الله ما كان الذي غَمَّكِ لِيَرُدَّني عما قِبَلي....... قالوا: ثم قال إياس بن قبيصة: احملوني إلى الملك، وكان به نقرس، فحمل حتى أدخل عليه، فقال: أنعم صباحاً أبيت اللعن، فقال النعمان: وحياك إلهك، فقال إياس: أتمد أختانك بالمال والخيل، وجعلت بني ثعل في قعر

الكنانة! أظن أختانك أن يصنعوا بحاتم كما صنعوا بعامر بن جوين، ولم يشعروا أن بني حية بالبلد؛ فإن شئت والله ناجزناك حتى يسفح الوادي دماً، **فليحضروا مجادهم غداً بمجمع العرب**. فعرف النعمان الغضب في وجهه وكلامه، فقال له النعمان: يا أحلمنا لا تغضب؛ فإني سأكفيك. وأرسل النعمان إلى سعد بن حارثة، وإلى أصحابه: انظروا ابن عمكم حاتماً، فأرضوه، فوالله ما أنا بالذي أعطيكم مالي تبذرونه، وما أطيق بني حية. فخرج بنو لأم إلى حاتم، فقالوا له: **أعرض عن هذا المجاد ندع أرش أنف ابن عمنا، قال: لا والله لا أفعل حتى تتركوا أفراسكم، ويغلب مجادكم. فتركوا أرش أنف صاحبهم وأفراسهم، وقالوا: قبحها الله وأبعدها؛ فإنما هي مقارف**، فعمد إليها حاتم، وأطعمها الناس، وسقاهم الخمر. [انظر الهامش رقم ٢٧].

إن هذا الكرم الذي لا يعرف حدوداً، والذي تَحَوَّلَ في أثناء حياة حاتم إلى مَثَلٍ لتدمير الذات، قد تَحَوَّلَ كذلك إلى نقطة خلاف أدبي وإيديولوجي في الجدل العربي المعاصر حول شخصية حاتم الأدبية، ومعنى "البداوة" التي يُمَثِّلُها. وهكذا نجد، على سبيل المثال، في المقدمة التي كتبها عادل سليمان جمال لتحقيقه ديوان الشاعر، تبريراً أدبيًّا حماسيًّا لشخصية حاتم المثالية بوصفها تعبيراً من الطراز الأول عن الإسراف البدوي في الكرم، وذلك في مقابل الانتقاد "التنقيحي" الذي وجهه محمد النويهي إلى إسراف حاتم الطائي في كرمه.[1] وعلى الرغم من أن الرجلين تفصل بينهما مدة معقولة من الزمن، إذ يسبق النويهي سليمان جمال بأكثر من عشرين سنة، فإن الإطار المرجعي الأخير لهما، والذي هو كذلك مقياسهما المعياري

(١) حاتم الطائي، **ديوان شعره**، ص٧٠-٧٢، ٧٥ (مقدمة عادل سليمان جمال)؛ محمد النويهي، **الشعر الجاهلي: منهج في دراسته وتقويمه**، ٢ مج، (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٦) ١: ٢٣٢-٢٤٢.

للتقويم النقدي، مشترك بينهما بطريقة جد فوق نقدية: ففي النهاية، وبعد عدم اتفاق كبير على المستوى السطحي، فإن الاختلاف ظل دائراً حول مدى اتفاق أخلاقيات حاتم الطائي مع أخلاقيات الإسلام فيما بعد. وسواء انطلقت الذخيرة الشعرية في المعجم والصورة الشعرية المتاحة له من داخل الأخلاق البدوية/ البطولية مع فرض هذا المعيار النقدي الخارجي، فإن هذا يظل سؤالاً غير ذي أهمية عملية. وبالدرجة نفسها يمكن أن نرى عدم قابلية النظرة النفسية الاجتماعية للنويهي للتطبيق، وذلك عندما يتهم حاتم الطائي بالنزوع البرجوازي الكلي نحو النفاق الاجتماعي.(١)

إن قلة محصول هذا الفهم لشخصية حاتم الطائي الشعرية والاجتماعية من خلال مثل هذه الثنائية النقدية ''الاستعراضية''/ الاعتذارية تَتَجَلَّى في مواجهة كل من النويهي، وسليمان جمال، وكلتا المواجهتين غير مريحة تأويليًّا، لحادثة المماجدة السابقة التي كان بطلها الشاعر نفسه. وينبع هذا التكلف النقدي، مع ذلك، أساساً من ''الحادثة'' وليس من ''الظاهرة''. فليس لدى هذين الناقدين شيء يقولانه فيما يتصل بالظاهرة. ومع ذلك فإن العودة البدوية، وخصوصاً بدواة حاتم الطائي، إلى المماجدة هي التي ينبغي أن تَشْرَحَ، بكفاءة سليمة، ظاهرة المماجدة فيما وراء وقوعها بوصفها ''حادثة'' في سياق، أو في آخر، اتصالاً بشاعر بدوي، أو بآخر، وهكذا نتجنب اللامعنى في التبرير والاستعراض ''التنقيحي'' شبه النقدي هذا.

أولاً وقبل أي شيء، وعودة إلى حكاية المماجدة، وحاتم الطائي في **كتاب الأغاني**، فإننا رأينا أن الخصمين الرئيسين (ومن يمثلهما من أنصارهما) اتفقوا على

---

(١) النويهي، **الشعر الجاهلي**، ١: ٢٤١. ويصبح هذا واضحاً بشكل خاص في عرض النويهي لتعنيف حاتم الطائي ابنته سفانة. وعلاوة على هذا، فإن على المرء، في هذه الحال، كذلك أن يكون على وعي بما حدث لموتيف العاذلة من قلب. لكن عجز النويهي عن إدراك وجود الموتيف/ الوسيلة الشعرية الخاصة بالعاذلة هنا يظهر كذلك على السطح في أنه لا يرى فيه أكثر من ''حوار مثير'' أدبيًّا بين الشاعر وزوجته اللائمة (١: ٢٤٣).

''الإقلاع'' عن أي 'تحاجز' وأن يَفُضُّوا نزاعَهم حول الشرف، بدلاً من ذلك، في مسابقة مماجدة، أو مفاخرة مفتوحة على أن يكون ذلك في سوق الحيرة السنوي. ومن المهم أن نتذكر هذا الظرف، طالما أنه سيمنح خصوصية عربية/ بدوية معينة صفة الظاهرة الاجتماعية المعترف بها منهجيًّا في سياق واسع قابل للملاحظة–وهي ظاهرة يراها يوهان هوزينجه ''الأساس الصراعي للحياة الثقافية في المجتمع العتيق،'' وهي ظاهرة ''ظهرت تحت الأضواء منذ أن اغتنى علم الإثنولوجيا بالوصف الدقيق للعادة المثيرة للفضول والممارسة بين قبائل معينة من الهنود الحمر في كولومبيا البريطانية، وهي العادة التي يطلق عليها الآن بشكل عام اسم **مهرجان الترحيب غير المتوقع** *potlatch*.''[1] وتحت أسماء مختلفة، تَمَّ رَصْدُ وجود هذه الظاهرة كذلك، أو وجودها سابقاً، في مناطق إقليمية ثقافية متنوعة، ولكن في بنيات مطردة قابلة للتعرف عليها، خارج الحدود القبلية على الحافة الساحلية الشمالية الغربية الأمريكية، عبر ميلانيزيا وبولينيزيا.[2]

---

(١) يوهان هوزينجه، **الإنسان اللاعب: دراسة في عنصر اللعب في الثقافة،**

Johan Huizinga, *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture* (Boston: The Beacon Press, 1955), p. 58.

[طبقاً لترجمة المؤلف 'العربية' وتعريفه للمصطلح. وكتاب المؤرخ الهولندي يوهان هوزينجه، كتبه في ١٩٣٨، ويناقش فيه أهمية عنصر اللعب في الثقافة والمجتمع. ويوضح هوزينجه في تقديم كتابه أنه يعني بالعنوان الفرعي عنصر اللعب **للثقافة**، وليس عنصر اللعب **في الثقافة**، على نحو ما تقترح الترجمة الإنجليزية لكتابه. وهو يشرح وجهة نظره بقوله، ''... لم يكن هدفي أن أحدد مكانة اللعب بين كل مظاهر الثقافة الأخرى، وإنما أردت أن أتحقق من إلى أي حد تحمل الثقافة نفسها خصيصة اللعب.'' وقد اعتذر المترجم الإنجليزي عن هذا الأمر بقوله إن اللغة الإنجليزية تقبل العنوان كما وضعه، مع اعترافه بأن حروف الجر في الإنجليزية لا تتبع المنطق بالضرورة. ويستعمل هوزينجه مفهوم ''نظرية اللعب'' داخل كتابه ليحدد الفضاء المفاهيمي الذي يقع فيه اللعب. وهو يقترح أن اللعب شرط أولي وضروري (وإن لم يكن كافياً) لنشأة الثقافة–المترجم].

(٢) مارسل ماوس، **الهدية: أشكال التبادل ووظائفه في المجتمعات العتيقة،**

=

وطبقاً لمارسل ماوس، فإن مهرجان الترحيب غير المتوقع هذا هو في جوهره شكل احتفالي من أشكال تبادل الهدايا له قواعده، ويمكن أن يتطور إلى تنافس ورهان، أو هو تنافس ورهان يعمل في شكل تبادل للهدايا.(1) إن هوزينجه، من جانبه، يقوم على نحو صحيح بعزل ''الأساس الصراعي'' في مهرجان الترحيب غير المتوقع، على الرغم من أنه في بدايته التي ينطلق منها يمكن أن يظهر حقًّا كما لو كان تبادلاً للشارات: الهدايا. إن ''التبادل،'' مع ذلك، يتضمن بالضرورة تنافساً، والتنافس يستلزم ''مشاجرة،'' و''هي عنصر للمحنة والتضحية.'' وهكذا فإن **مهرجان الترحيب غير المتوقع**، بوصفه سيرورة process، يأخذ مجراه بـ''فعل طقوسي'' لا يمكن تجنبه ويتميز بالجدية.(2)

إن أحد الجوانب المتطرفة المميزة لمهرجان الترحيب غير المتوقع هو أن المرء ''لا يثبت تفوقه فيه بمجرد الإسراف المتطرف في توزيع ماله، وإنما فيما هو أكثر من ذلك إدهاشاً، أي في التدمير الكلي لممتلكاته (بالتخلي عنها للآخرين) كي يظهر أنه يستطيع أن يمضي في حياته من دونها.''(3) وبهذا فإن **مهرجان الترحيب غير المتوقع** يكون كذلك ''نضالاً من أجل التميز الاجتماعي'' يكون المشاركون فيه

=

Mauss, Marcel. *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*, trans. Ian Cunnison (New York/London: W. W. Norton & Company, 1967) [*Essai sur le don, form archaïque de l'échange*, 1925].

[ترجمة عربية عن الفرنسية تحت عنوان **بحث في الهبة: شكل التبادل وعلته في المجتمعات القديمة**، ترجمة المولدي الأحمر، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١١ - المترجم].

(١) ماوس، **الهدية**، خصوصاً الفصل ٢ (ص١٧-٤٥).

(٢) هوزينجه، **الإنسان اللاعب**، ص٦٠.

(٣) هوزينجه، **الإنسان اللاعب**، ص٥٨. وفيما يختص بمهرجان الترحيب غير المتوقع المدمر، انظر ماوس، **الهدية**، ص١٠٢ (الفصل ٢، هامش ١٢٢).

''عازمين على الفوز بأي ثمن.'' إنه ''حرب أسلحتها الممتلكات.''[1] وعلاوة على هذا، فهو قريب من ذلك الشكل الآخر للرهان، أي المقامرة، كما في أسطورة هياس في جزر شارلوت، حيث ''يفقد [هياس] ماء وجهه جَرَّاءَ المقامرة، ويموت بسببها.'' ولكي يقوم أقرباؤه بتأبينه، فإنهم يقيمون مهرجان ترحيب غير متوقع انتقاميًّا، يعيده إلى الحياة مرة أخرى.[2] وفي هذه السياقات من المهم أن نتذكر أنه في الظاهرة العربية البدوية المشابهة لهذا المهرجان، وبقدر ما تحتوي على عناصر لتدمير المال المراهن به، فإن مصطلح ''المعاقرة'' الأكثر خصوصية سائد كذلك، إلى جانب **المماجدة والمفاخرة**.[3] إن مصطلح **المعاقرة** يتصل على نحو خاص بعملية عقر الناقة، أي قطع قوائمها، إذ يمثل الخطوة الأولى في ذبحها، وخصوصاً تلك التي يُراهَنُ عليها أو يُضَحَّى بها، ومن ثم ''تُدَمَّرُ'' بشكل، أو بآخر.

ومع ذلك، فإن ثمة اختلافاً مهمًّا عامًّا بين هذا **المهرجان** كما هو ممارس طقوسيًّا بين قبائل ساحل كولومبيا البريطانية، وكما هو في الممارسة العربية البدوية في ظل مفاهيم **المماجدة/ المخاطرة/ المعاقرة**. ففي الحالة الأولى لم يكن تقديم الممتلكات من قبل الطرف المبادر المنافس يستلزم تلامساً وحدوداً مشتركة في الاستجابة من قبل الطرف المقابل، وإنما كان على هذا الطرف أن يختار الوقت

---

(١) كريستوفر براكن، **أوراق مهرجان الترحيب غير المتوقع: تاريخ حالة كولونيالية**،

Christopher Bracken, *The Potlatch Papers: A Colonial Case History* (Chicago: The University of Chicago Press, 1977), p. 66;

ومرة أخرى (ص١٥٣)، معلقاً على كتاب **الهدية** لماوس بأن، ''مهرجان الترحيب غير المتوقع يستمر في أن يُفَسَّرَ بوصفه حرباً ضد الملكية، مما ينتج عنه أفعال للتدمير العظيم.''

(٢) ماوس، **الهدية**، ص١٠١ (الفصل ٢، رقم ١١٩). بالنسبة إلى أسطورة البعث، أقترح أنها يمكن أن تنطوي على صلة رمزية/ نمطية أصلية بالقوى الإحيائية للحالة الثائرة السلتية والجرمانية للبطل المقتول. وانظر المرجع نفسه عن المقامرة، رقم ١٢٠.

(٣) هوزينجه، **الإنسان اللاعب**، ص٥٩.

المناسب له كي يستجيب من خلال تقديم **المهرجان** المقابل الخاص به. أما في المماجدة البدوية، من ناحية أخرى، فإن عملية تدفق العطاء والعطاء المقابل، الرهان والرهان المقابل، كانت متصاعدة دون مقاطَعة، وفي نهايتها كان على أحد الطرفين أن يسلم بالهزيمة. ومن الواضح أن هذا ما حدث في المماجدة بين حاتم الطائي، وبني لَأْم. ذلك أن الحدث بكليته وقع في سوق الحيرة، وانتهى بهزيمة بني لَأْم بعد أن نصحهم ولي نعمتهم، النعمان بن المنذر، بالاستسلام.

أما الاختلاف الآخر المهم بين هذا **المهرجان** على الساحل الكندي للمحيط الهادي من منظور علماء الإثنوجرافيا، وبين **المماجدة** البدوية لحاتم الطائي، فله علاقة بالهدف الاجتماعي والمشروع إمكاناً الذي يمكن أن تمارسه **المماجدة**، بعيداً عن إفراطها في الرهان. وهكذا، فإن **كتاب الأغاني** يخبرنا بوضوح أن حاتم الطائي، وخصمه سعد بن الحارثة من بني لَأْم لم يسمحا لعداوتهما بالتطور إلى مبارزة أكثر دموية، أو حتى إلى معركة عنيفة بين العشيرتين القريبتين من كل منهما، بل إن الرجلين امتنعا عن الدخول في اشتباك جديد بينهما، وخضعا لحكم المماجدة. وفي هذا الاختيار من أجل ''حل الصراع'' تصبح المماجدة، إذا جاز التعبير، امتداداً، أو بديلاً للوظيفة الشرعية البدوية للدية، أو للأَرْش.(*) ومن هذه الناحية كانت المماجدة كذلك، حتى في أكثر مظاهرها باروكيةً [أي مبالغةً]-على نحو ما اتضح الأمر في حالة حاتم الطائي-أداة اجتماعية لإشباع وتكيف داخلي-شخصي، أو داخلي-قبلي، لا تختلف كلية في هذا الجانب تحديداً عن **الميسر**.(1)

(*) أي دية الجراحات والأَرْشِ المشروع في التحاكمات، هو الذي يأْخذه المشتري من البائع إذا اطَّلَع على عيب في المَبيع.

(1) تناقش س. ستيتكيفيتش (**الصم الخوالد**، ص٣٨) ''لعبة'' الميسر بوصفها ''في الحقيقة سهاماً مقدسة (قدح-قداح) من خلالها تَتَكَشَّفُ بعضُ الإرادة المقدسة أو فوق الطبيعية. وأهم نقطة هنا،'' وهي كذلك ذات علاقة مباشرة بالمناقشة الراهنة لقصيدة الحطيئة، ''حادثة تضحية عبد المطلب بابنه عبد الله (أبي النبي محمد) وهي حادثة اِسْتُخْدِمَتْ فيها السهام المقدسة لاختيار الضحية المضحَّى بها، =

موضوع البقاء: بالنسبة إلى الشاعر. بالنسبة إلى 'الصائد البائس'

كان محيط الحياة البدوية الذي نشأ فيه الحطيئة محيطاً بدويًّا عتيقاً وبطوليًّا، تحكمه روح ثابتة-على الرغم من أنها كانت روحاً ملتزمة بذلك المحيط تأثراً أكثر منها تأثيراً- ومن ثم، كان واقع الإسلام الجديد يصوغ نفسه، فوق كل العوائق العتيقة، كَلِمَةً كَلِمَةً، وخُطْوَةً خُطْوَةً، أمام عيون المجتمع البدوي المُجَرَّدة- وفي هذه ''الزمكانية'' "chronotope" المعقدة يجد الحطيئة نفسه.

لقد كان من الصعب على جيل المخضرمين أن يَتَأَقَّلَمَ مع الظروف الجديدة، وخصوصاً بالنسبة إلى شاعر مثل الحطيئة. فالتغيرات الاجتماعية الجذرية التي حدثت مع ظهور عقيدة جديدة باغَتَتْهُ في مرحلة من حياته كان تَكْوِينُه بوصفه شخصيةً اجتماعيةً بدويّةً تقليديةً، وبوصفه شاعراً، قد اكتمل، حتى إن كانت المرحلة الأطول من حياته تنتمي إلى وجوده الفعلي داخل نظام الإسلام. ومع ذلك، فإن الحطيئة أخفق في أن يعتنق كثيراً من الأخلاقيات الجديدة، كما أخفق بدرجة أكبر في التَكَيُّف مع العقيدة الناشئة، وظلَّ حتى بقية حياته القلقة في حالة من الحيرة والبلبلة والتردد لا شفاءَ لها.[1] لقد كان مَيَّالاً إلى التذمُّر الممزوج تقريباً بتذَلُّلٍ شبه بائس. وقد لا يكون هذا متعلقاً بدرجة كبيرة بإحساسه بالغربة نحو ما كان يجري من حوله، وعدم بَذْلِه جَهْداً كافياً لِفَهْم ما يَحْدُثُ على أي حال، إضافةً إلى ما كان يحمله من إحساس بالغربة جَرَّاءَ ماضيه الشخصي المبكر-وتحديداً لأن هذا الماضي كان لاصقاً به بصورة لا فِكاكَ منها، بحكم تاريخه الشخصي، وبحكم البداوة والعادات القبلية الراسخة. وأُمُّهُ كانت أَمَةً لأوس العبسي، ذي المكانة العالية في

=

وتقرير ثمن فدائها.'' انظر كذلك مادة 'الميسر' (ت. فهد)، **دائرة المعارف الإسلامية**، الطبعة الجديدة، مج٦، ص٩٢٣-٩٢٤.

(١) جولدتسيهر، ''ديوان جرول'' ٤٦/١: ١٠-١٣.

قومه، ولكن يبدو أنها لم تقع منه موقع الخليلة. وقد أخفت أُمُّهُ عنه، بطريقة منحوسة مثل اسمها، الضَّرَّاء، أُبُوَّةَ أوس له حتى كَبُرَ، وراوغت في الاعتراف بهذا السرِّ حتى فيما بعد، وذلك عندما ذكرت لزوجة أوس أن ابنها الحطيئة من أخيها (أخي الزوجة) أَفْقَم،[1] من بني عَوْف، وذلك عندما سألتها الزوجة عن الأب الحقيقي لابنها. وهكذا كَبُرَ الحطيئة ممُزَّقاً عاطفيًّا في شخصيته، وكذلك في انتمائه القبلي، بين أبوَيْنِ مَزْعُومَيْنِ، لم يَعْتَرِفْ به أيٌّ منهما. وقد شكا الشاعر المنغَّصة عليه حياته هذا الموقف:

تَقولُ لِيَ الضَراءُ لَستَ لِواحِدٍ   وَلا اِثنَينِ فَانظُر كَيفَ شِركُ أولَئِكا
وَأَنتَ اِمرُؤٌ تَبغي أَباً قَد ضَلَلتَهُ   هَبِلتَ أَلَمّا تَستَفِق مِن ضَلالِكا[2]

وبمرارة غير متحفظة يخاطب نفسه:

١. جَزاكِ اللهُ شَرّاً مِن عَجوزٍ   وَلَقّاكِ العُقوقَ مِنَ البَنينِ
٢. [لَقَد سُوِّسْتِ أَمرَ بَنيكِ حَتّى   تَرَكتِهِمُ أَدَقَّ مِنَ الطَحينِ][*]

---

(١) وبرغم هذا، وطبقاً للإصبهاني، **كتاب الأغاني**، ٢: ٥٧٧-٥٧٨، فإن أم الحطيئة بعد أن أعتقتها بنت رياح، زوجة أوس، اعترفت له بأن أباه الحقيقي كان أوس، ولا يبدو هذا مؤكداً لواقع الأمر، لأنه في **كتاب الأغاني** نفسه (ص٥٧٧) لا يبدو واضحاً أن الوصف المميز لهيئة الحطيئة أنه 'أفقم'، ''أي مضغوط اللحيين،'' وهو لقب أبيه ''الثاني'' المزعوم. انظر عن الموضوع نفسه كذلك، إيليا الحاوي، **الحطيئة في شعره ونفسيته** (بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٠)، ص٩.

(٢) الإصبهاني، **كتاب الأغاني**، ٢: ٥٧٨، ويرى جولدتسيهر أن هذه الأبيات ''قصيدة قصيرة [شيقة] غير موجودة في ديوانه.'' انظر ''ديوان جرول،'' ٤٦/ ١: ٣. وأجد نفسي متردداً في قبول اقتراح جولدتسيهر أن الحطيئة إنما يخاطب نفسه في البيت الثاني من هذين البيتين. فثمة سبب أسلوبي قوي يجعلنا نقرأ كلا البيتين بوصفه وارداً على لسان أمِّ الشاعر، وإن كان من خلال أسلوب 'العاذلة' العتيق. وفي الحقيقة، فإن كلا البيتين ينبغي أن يُصَنَّفَ أسلوبيًّا ضمن موتيف 'العاذلة.'

(*) (٢) ويروى: لقد سوست من السياسة أي قلدوك أمرهم. فأدللتهم وأفسدتهم وتركت أمرهم ضعيفاً من سياستك. (٣) الجاذبة: التي قد رفعت لبنها. والدهين: القليلة اللبن، فأراد أن خيرك قليل. غيره: جذبت الناقة ودهنت وغرزت: إذا قل لبنها، وهي ناقة غارز.

٣. لِسانُكَ مِبرَدٌ لمَ يُبْقِ شَيئاً   وَدَرُّكِ دَرُّ جاذِبَةٍ دَهينِ[1]
٤. [فَإن تخْلي وَأَمرَكِ لا تَصولي   بِمُشتَدٍّ قُواهُ وَلا مَتينِ]

وحسب الأغاني نجد هذا الوصف للحطيئة:

كان الحطيئة جشعاً سؤولاً ملحفاً، دنيء النفس، كثير الشر، قليل الخير، بخيلاً، قبيح المنظر، رَثَّ الهيئة، مغموز النسب، فاسد الدين، وما تشاء أن تقول في شعر شاعرٍ من عيبٍ إلا وجدته، وقلما تجد ذلك في شعره ... بذيًّا هجاءٌ، فالتمس ذات يوم إنساناً يهجوه فلم يجده، وضاق عليه ذلك فأنشأ يقول:

أبتْ شَفتايَ اليومَ إلا تَكَلُّماً   بِشَرٍّ فَما أَدْري لمَنْ أنا قائلُهْ

وجعل يدهور هذا البيت في أشداقه ولا يرى إنساناً، إذ اطلع في ركي أو حوض فرأى وجهه فقال:

أرى لي وجهاً شَوَّه اللهُ خَلْقَهُ   فَقُبِّحَ مِنْ وَجْهٍ وَقُبِّحَ حامِلُهْ[2]

كذلك فإن اسمه نفسه، الحطيئة، الذي غلب عليه يشير إلى هيأته، فقد قيل إنه لُقِّبَ به لِقِصَرِهِ وقُرْبه من الأرض،[3] أو لأنه ضرط ضرطةً بين قوم، فقيل له: ما هذا؟ فقال: إنما هو حطيئةٌ، فسمي الحطيئة، وذلك حسب خبر مروي عن حماد الراوية.[4]

---

(١) الإصبهاني، **كتاب الأغاني**، ٢: ٥٨٠-٥٨١؛ جولدتسيهر (''ديوان جرول،'' ١:٤٦: ٥١٤) حيث وردت رواية البيت الثاني، ''لم يبقِ شيئاً'' بدلاً من ''لا خير فيه.'' وانظر أشعاراً أخرى للحطيئة في هجاء أمه في جولدتسيهر، ''ديوان جرول،'' ٤٦/ ١: ٥١٤؛ الإصبهاني، **كتاب الأغاني**، ٢: ٥٨١؛ والحاوي، **الحطيئة**، ص٢٨-٣٢.

(٢) الإصبهاني، **كتاب الأغاني**، ٢: ٥٨٢-٥٨٣؛ الحاوي، **الحطيئة**، ص٣٥-٣٨؛ جولدتسيهر، ''ديوان جرول،'' ٤٦/ ١: ١٧.

(٣) الإصبهاني، **كتاب الأغاني**، ٢: ٥٧٥، يشير فؤاد سزكين (**تاريخ التراث العربي، مج٢، الشعر حتى حوالي ٤٣٠ هـ.** [ليدن: بريل، ١٩٧٥]، ص٢٣٦) إلى الحطيئة ببساطة بصفة 'القزم'.

(٤) الإصبهاني، **كتاب الأغاني**، ٢: ٥٧٥. وتعني 'حطيئة' هنا ''ضرطة صغيرة،'' حينئذٍ كما هو الأمر الآن في العربية، نعتاً سلبيًّا.

وإلى هذا الرأي في الحطيئة الذي يكشف عن امرئ ظلمته ظروف حياته، وظلمه إرثه، وهو رأي تبنَّاهُ هو عن نفسه بإنصاف، ثمة ما يضاف إلى صورته التشخيصية الأخرى، فضلاً عن رأيه في معاصريه ونقاده، فيما يتصل بسماته وقيمه الذاتية. وهنا، كما رأينا في النص السابق من **كتاب الأغاني**، نقابل أولاً الحديث عن كونه بخيلاً يطرد أضيافه، حتى إنه رفض أن يقري عابر سبيل. وقد كانت هذه السمة هي أكثر السمات صداماً مع الروح البدوية. وفي هذا الصدد تكثر نوادر الحطيئة. وعلى سبيل المثال هناك نادرته مع ابن الحمامة، وهو من الواضح رجل له مكانة في قومه،

مَرَّ ابنُ الحمامة بالحطيئة، وهو جالس بفناء بيته، فقال: السلام عليكم؛ فقال: قلت ما لا يُنْكَرُ؛ قال: إني خرجتُ من عند أهلي بغير زاد؛ فقال: ما ضمنت لأهلك قراك؛ قال: أفتأذن لي أن آتي ظل بيتك فأتفيأ به؟ قال: دونك الجبل يفيء عليك؛ قال: أنا ابن الحمامة؛ قال: انصرف وكن ابن أي طائر شئت.[1]

وهكذا يلخص لنا الأصمعي شخصية الحطيئة بأنه كان ''جشعاً سؤولاً ملحفاً، دنيء النفس، كثير الشر، قليل الخير، بخيلاً، قبيح المنظر، رث الهيئة، مغموز النسب، فاسد الدين.''[2]

إن كل هذه السمات مجتمعة شَكَّلَتْ صورة لشخصية بغيضة تقريباً من الناحية الاجتماعية الحطيئة في عيون معاصريه. ومع ذلك، وعلى الرغم من سوءات شخصيته الكثيرة، فإن ''الشاعر في الحطيئة'' ظل موجوداً: وهذا هو الوجه الوحيد المميز الذي لم تشوهه كل تلك العيوب الجسدية والاجتماعية التي لصقت بالشاعر. ومما له علاقة مباشرة باهتمامنا الهرمينوطيقي بقصيدة الحطيئة عن ''الصائد البائس'' ليس شخصيته الاجتماعية فحسب بل شخصيته الشعرية بالمثل، من حيث كان الحطيئة يرى في نفسه المحتقرة تمثيلاً لملامح شخصية ''الصائد

---

(١) الإصبهاني، **كتاب الأغاني**، ٢: ٥٨٢-٥٨٩. انظر كذلك الحاوي، **الحطيئة**، ص٤٠-٤٨.

(٢) الإصبهاني، **كتاب الأغاني**، ٢: ٥٨٢-٥٨١.

البائس'' الشعرية القديمة- إن لم تكن النمطية الأصلية على نحو لا يبعد عن الحالة المصاحبة، إذا جاز التعبير، في إشارته إلى أمه، عبر موتيف **العاذلة**، أو على نحو أوضح، إلى زوجته التي ذكرها المدائني في **كتاب النساء الفوارك**.(١) وفي الوقت نفسه، لا يبدو الحطيئة، مع ذلك، ضمن التقاليد الأسلوبية لموضوعة ''الصائد البائس،'' غير عادل على الأقل تجاه إحدى زوجاته، واسمها أمامة، وذلك لأنه طالما خَصَّها بعاطفته من بين زوجاته الأخريات بأسمائهن المختلفة.(٢) ومما له دلالة خاصة في هذا السياق هو إصرار الشاعر اليائس البائس على اصطحاب عائلته معه في رحلاته، أو عدم السفر استجابة لرجاء زوجته وحنين بناته إليه.(٣) وهو كذلك يرى نفسه المسؤول عن إعالة أسرته وإلا فسوف يموتون جوعاً. فماذا سيقول، كما طالب هو نفسه عمر بن الخطاب، لأطفاله، وقد ألقى به في بئر مظلمة، عقاباً له على هجائه الزبرقان بن بدر:

ماذا تقول لأفراخ بذي مَرَخ زُغْبُ الحَواصل لا ماءٌ ولا شَجَرُ

أَلْقَيْتَ كاسبَهُم في قَعْرِ مُظْلِمَةٍ فَاغْفِرْ عليكَ سَلامُ اللهِ يا عُمَرُ

''فأخرجه وقال له: إياك وهجاء الناس؛ قال: إذاً يموت عيالي جوعاً، هذا مكسبي ومنه معاشي.''(٤) فهو يعتمد في كل هذا على شعره، فهو في بؤسه يحيا على شعره بقدر ما يعيش ''الصائد البائس'' على نبله وقوسه، وحظه من الصيد.

---

(١) الحطيئة، **ديوان الحطيئة** (القاهرة: الخانجي)، ص٣٣٠؛ جولدتسيهر، ''ديوان جرول،'' ٤٦/ ١: ٤٠.

(٢) جولدتسيهر، ''ديوان جرول،'' ٤٦/ ١: ٣٩. لكن، من ناحية أخرى، هناك هذا الموقف من الحطيئة، وهو معادل لموتيف 'العاذلة' وموتيف 'الصائد البائس':

أُطَوِّفَ ما أُطَوِّفُ ثُمَّ آوِي إِلى بَيْتٍ قَعيدَتُهُ لَكَاعِ

جولدتسيهر، ''ديوان جرول،'' ٤٦/ ١: ٤٠؛ والحطيئة، **ديوانه**، ص٣٣٠ [رقم ١٨، المقطوعات، رواية السكري].

(٣) الإصبهاني، **كتاب الأغاني**، ٢: ٥٩٥، جولدتسيهر، ''ديوان جرول،'' ٤٦/ ١: ٣٨.

(٤) الإصبهاني، **كتاب الأغاني**، ٢: ٦٠٤-٦٠٥.

الافتراس الأثري أم الكتابة المقدسة الأثرية؟

Vestigial Cannibalism or Vestigial Scripturalism?

كانت مناقشتنا حتى هذه اللحظة إلى درجة كبيرة مناقشة للظروف التي أحاطت بقصيدة الحطيئة: الظروف الموضوعاتية، والشكلية، والبنيوية وحتى الاجتماعية -الأنثروبولوجية - وفي الحقيقة ظروف الشاعر نفسه بوصفه شَرْطَ قصيدته، إذا جاز التعبير. ولكن ذلك كله كان بمثابة تمهيد لخلفية هرمينوطيقية في سبيل استكشاف الأصالة المروِّعة التي تبني بها القصيدة موضوعَها الأساسية ومعناها الأساسي خارج ذلك ''الشَرْط'' المثبَّت-تقليديًّا بأقصى درجة من الصرامة. إن ما لدينا في حالة الحطيئة هو أول محاولة في الشعر لشاعر بدوي، على الأقل فيما يتصل بموتيف ''الصائد البائس،'' للدخول إلى المجالين الموضوعاتي والرمزي للكتابة المقدسة الأثرية. وهذه البقايا ذات الدليل الكتابي المقدس كانت آنئذٍ تَتَبَلْوَرُ، على نحو مناسب لزمن الحطيئة ومكانه ولزمن طويل منذ أن تمَّ استيعاب هذه البقايا في الشفاهية العربية، وتُشَكِّلُ، خارج تلك الشفاهية، كتابية مقدسة، ومعها، مجالاً مُتَجَدِّداً من المرجعية الشعرية.

لمَّا كانت ''موضوعة'' قصيدة الحطيئة و''معناها'' يقعان فيما بين الأبيات ٤ و١٤، فلنشرحهما بشكل مباشر تمهيداً لمناقشتنا اللاحقة: فعند عودة ''الصائد البائس'' والليل يُخَيِّمُ إثْرَ صيد فاشل إلى زوجته وأطفاله الثلاثة الذين أنهكهم الجوع، تظهرُ ملامحُ ضبابية في الظلام، تزيد من رعب الصائد، أولاً بوصفها ملامح لخصم محتمل، ومن ثم، وهو ما يزيد الطين بلة، بوصفها لعابر سبيل، زائر ليل، يتوقع أن يحُلَّ ضيفاً عليه، وأن يُسْبغَ عليه الصائدُ فَيْضَ كرمه. ويسأل ابنُ الصائد أباه، وقد أدركَ مأزقَ أبيه، وعدم قدرته على أن يُقْرِي ضَيْفَه عَشاءً من اللحم، أن يذبحه ليَضْمَنُ عَشاءَ الضيف، ويُنْقِذَ سُمْعَةَ أبيه. ويَتَرَدَّدُ الوالدُ، ومع ذلك لمَّا يَزَل يُفَكِّرُ في قبول عرض ابنه التضحية بنفسه. وفي هذه اللحظة، الحاسمة، يَبْرُزُ قطيعٌ من الحمر الوحشية من وسط ظلام الليل، قاصداً حفرة ماء، على مرمى قوس

الصائد ونباله. ولم يلبث أن رماها فلم يخطئها، ويفوز بفريسته التي أدماها، ويُولمِها ضَيْفَه في جَوٍّ من النصر والبهجة. ويُولمُ الصائد ضيفه لحماً وشحماً، قد قضى وأسرته حَقَّ ضيفهم، غانمين حسن السمعة، وضامنين طعاماً لهم أيضاً. وفي هذه الليلة، يصبح الأب، من سُرُوره، أَباً لضيفه، والأم، من بشاشتها، أُمًّا.

ومع ذلك، فعلى غرابة القصة، بل ربما قلنا إغراقها في الغرابة، بالنسبة إلى خطِّ حبكتها في مثال ''الصائد البائس'' الكلاسيكي العربي، فإن القصة المروية في هذه الأبيات الإحدى عشرة في هذه القصيدة تَظَلُّ، مع ذلك، مربوطةً بالروح البدوية للكرم والضيافة. ومع ذلك فإن لا شيءَ في النهاية يُمْكِنُ أن يُزيلَ، أو يُخَفِّفَ تماماً، من جوهر غرابتها: أَبٌ على وشك أن يذبح ابنه ليطعم ضيفاً عابر سبيل؛ وفوق ذلك يُقَدِّمُ الطفل نَفْسَه ليكون لحْماً في هذه التضحية الغامضة، ولكنه يُسْتَبْدَلُ بحمار وحشي قرباناً، ويَتَحَوَّلُ الحدَثُ من حَيِّز الدم المتخثر والمأساة إلى حَيِّز آخر، حَيِّز تصعيدي/ مُتَسامٍ حيث لا يلتقي مع الأنثروبولوجيا فحسب، بل مع الأسطورة، وفي النهاية، مع الرمزية الدينية.

على الرغم من الجوانب المرجعية والرمزية، وحتى بالرغم من عامل الفضول الكامن في هذه القصيدة، فإنها ظلت، مُهْمَلَةً نَقْدِيًّا، باستثناء إشارات لدرويش الجندي، تَتَلَخَّصُ في أن تأثر الحطيئة في هذه القصة بقصة سيدنا إسماعيل يظهر بوضوح شديد، وأن قصة إسماعيل ربما كانت من بين المعارف التي وصلت إلى العرب منذ الجاهلية عن اليهود والمسيحيين،[1] أو حتى إشارات موجزة لمبروك المناعي، التي تذهب إلى أن التشابه بين قصيدة الحطيئة وموضوعة إبراهيم/ إسماعيل مُسْتَخْدَمٌ فوقَ كلِّ شيء لتأكيد اهتمام المؤلف الخاص بالتشديد على

---

(١) درويش الجندي، **الحطيئة: البدوي المحترف** (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، ١٣٨٢/ ١٩٦٢)، ص١٣٢-١٣٣.

فضيلة الكرم والضيافة في الشعر العربي القديم.[1]

(١) مبروك المناعي، **الشعر والمال**، ص٣١٢-٣١٣. [انظر كذلك صالح معيض الغامدي، ''الكرم المستحيل: قراءة جديدة في قصيدة الحطيئة 'وطاوي ثلاث'،'' (**الدارة**، العدد ٤، السنة العشرون، رجب-شعبان-رمضان ١٤١٥هـ، ديسمبر، ١٩٩٤، يناير، فبراير ١٩٩٥، ص٨٣-١٠٤.) وقد أشار الغامدي (ص٨٥-٨٦) إلى دراسات أربع، تناولت هذه القصيدة مباشرة، إما بالتحليل أو بالتعليق. وقد وردت هذه الدراسات في سياق كتابين عن الشاعر: الأول (ص١٠٩) لدرويش الجندي (١٩٦٢)، الذي أشار إليه ستيتكيفيتش، والآخر لأسعد ذبيان (١٩٨٥)، وفي كتابين آخرين: الأول عن **القصة في الشعر العربي** لعلي النجدي ناصف، والآخر عن **الضيافة وآدابها في الشعر العربي** لمرزوق بن تنباك (١٩٩٣). هذا إضافة إلى اطلاع الغامدي على عدد من الدراسات ذات الطابع العام التي تعاملت مع القصيدة بطريقة غير مباشرة، أو أقل مباشرة. ولعل الدراسة الوحيدة التي يمكننا أن نشير إليها في هذا السياق هي دراسة صالح معيض الغامدي نفسه، وقد ناقش فيها بعض الإشكاليات التي تطرحها القصيدة. ومن الواضح أن مقالة الغامدي لم تقع بين يدي ستيتكيفيتش في أثناء كتابة مقاله عن القصيدة نفسها. أما الغامدي نفسه فيلخص لنا رأيه (ص٨٥) في الدراسات السابقة إلى تناول القصيدة بأنها تمثل خيبة أمل لأنها جميعاً كانت تتخذ من توطئة جولدتسيهر، (وسوف يشير ستيتكيفيتش إلى الإهمال النقدي لقصيدة الحطيئة فيما بعد (ص١٠٩)، متفقاً، ضمنيًّا مع ذلك، مع الغامدي)، للديوان مرتكزاً لفهمها أو لتفسيرها؛ إذ لا تعدو القصيدة عند أولئك الدارسين كونها مدحاً واصفاً، أو وصفاً مادحاً للكريم والكرم، بصرف النظر عما عرف عن الحطيئة من بخل وثورة على كثير من القيم القبلية العربية وهشاشة دين. أما رأي الغامدي نفسه في هذه القصيدة الإشكالية فيذهب فيه (ص٩٠) إلى أن الشاعر وظَّفَ فيها استراتيجية المفارقة توظيفاً بارعاً، ينتقد من خلاله قيمة الكرم، ويسخر من الأعراف الرسمية المرتبطة بفعل الكرم نفسه. أما لجوء الأعرابي في القصيدة إلى الصيد وسيلة لإكرام ضيفه فإن الغامدي لا يرى (ص٩٧) أن فعل القِرَى قد تَمَّ، ولو مرة واحدة بهذه الوسيلة في أدبيات الكرم العربي وأشعاره، مهما كان المضيف معدماً.
[من الجدير بالذكر هنا كذلك إشارة سعيد السريحي إلى قصيدة الحطيئة نفسها في توطئة كتابه بعنوان **حجاب العادة: أركيولوجيا الكرم، من التجربة إلى الخطاب** (بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٦) واعترافه (ص١١) بأنه كان مخطئاً في تفسير قصيدة الحطيئة، سواءً في ضوء ما عُرِفَ عن الحطيئة من بخل، أو حتى بافتراض أن الحطيئة كان يَهْزَأُ في قصيدته هذه بالكرم، ويسخر بالكرام. ويرى السريحي (ص١٢) أن ما انتهى إليه سابقاً في تفسير القصيدة كان محصلة طبيعية لمبادئ النقد الأدبي السائد الذي يربط بين الشاعر وشعره، والمنهج الذي تتعرض فيه لغة الشعر إلى =

نتيجةً لهذا، فإن ما لدينا هنا في هذه القصيدة وحدة *unicum* موضوعاتية وبنيوية ضمن المدونة الشعرية للحطيئة التي لم يهملها النقاد تماماً. فهذه القصيدة تعرض، أو تنطوي على، غطاء محكم من سيمائية semiosis فوق صورة تتظاهر بأنها ''بسيطة'' داخل ذخيرة لوحات الحيوان والصيد الجاهلي التي تشكِّل جزءاً من قسم الرحيل، وعلى نحو أكثر خصوصية، جزءاً من موضوعة ''الصائد البائس.'' وعلاوة على هذا، تُعَدُّ هذه القصيدة كذلك، بوصفها جانباً مضافاً إلى تلك السهولة، قصيدةً ذات قالب سردي متميز، ومن ثَمَّ تَقْرُبُ من أن تكون ''استثناءً'' أسلوبيًّا بالمثل، واضعةً نفسَها خارجَ المعيار الشعري العربي الكلاسيكي. وحتى هنا، وللسبب نفسه، ليس ثمةَ، على ذلك المستوى الأولي للمنظور النقدي، شيءٌ ''بسيط'' بخصوصها.

وإنْ نَتَّخِذْ خُطْوَةً نقديةً أبعد، إلى أكثر الأبعاد التأويلية غرابةً للقصيدة، فيما وراء المستويات المؤسسة لقراءتها، لَوَاجَهْنا نَصًّا قادراً على إحداث تأثير صادم نادر، يُنْتِجُهُ ما يوحي به المشهد المفتاح للقصيدة من شيء ليس أقل من افتراسٍ (أكل لحوم البشر) cannibalism كامنٍ فيه بمعنى الكلمة. إن استجابةً ما إلى هذا التأثير الإمكاني لصدمة ثقافية تُصبحُ تقريباً مقابَلة لحظيًّا، مع ذلك، بأصداء انعكاسية أخرى تدنو من مستويات المعنى للمشهد مع زعمها بأنها مستويات ''أولية''- على الرغم من أنها، في حد ذاتها، مستويات ''بنية فوقية'' ثقافية. فمن خلال هذه الأصداء المضافة، المؤسسة نقديًّا، نعرف أولاً وقبل أي شيء أن النقطة المركزية للمشهد المقدَّم في [هذه] القصيدة العربية - وفي الحقيقة في ''قصتها''-هي نقطة =

اختصار دلالاتها ورموزها في معانٍ، تَمَّ التواضع عليها والتواطؤ على فَهْمٍ عامٍّ لها. ولم يتعرض السريحي لقصيدة الحطيئة مرة أخرى في عمله هذا سوى في إشارة هامشية في نهاية الكتاب (ص ١٣٣، وانظر هامش رقم ٢٢، ص١٣٧-١٣٨) تتصل بالأولية التي تمنح لسيدنا إبراهيم في القِرَى بوصفها في قرارها العميق ضرباً من الفداء والتضحية-المترجم].

تضحية؛ وأن هناك نموذجاً / نمطاً أصليًّا قديماً متطفلاً لتلك التضحية؛ وإذا كان ذلك كذلك، فإن القصة في القصيدة، التضحية والنمط الأصلي، وفي الحقيقة ذلك التركيب/ المركَّب من طبقات المعنى كله المحمول بخفة مطلقة من قبل القصيدة، لا يمكن أن يكون سوى معنى تضحية إبراهيم بابنه إسحاق أو، مع أخذ التغييرات الضرورية في الحسبان *mutatis mutandis*، تضحية إبراهيم بابنه إسماعيل. وهذه هي الصلة الضرورية على مستوى الأولية التي ندعوها النمط الأصلي-بصرف النظر عن حقيقة أننا نتعامل هنا بالفعل مع نمط أصلي مثاقف، يمكن أن يكون أوليًّا. ولكن، بطبيعة الحال، في حال الشعر الجاهلي المتأخر، أو الإسلامي المبكر، فإن قصيدة مثل قصيدة الحطيئة، ينبغي ألا تكون نقطة التحول في هذه الصلة أبعد من أن تُدْعَى ''نمطاً أصليًّا،'' وإنما يمكن أن تكون نتاجاً لذاكرة ''نصية'' كانت في بعض المراحل المبكرة قد أُفْضِيَ بها على نحو غامض إلى الشفوية، وبهذا المعنى وصلت إلى الشاعر البدوي. وإذا تتبعنا المسألة إلى أبعد من ذلك، فيما وراء صلابة النمط الأصلي إلى مجال الكمون الرمزي، فإن ثمةَ شبكةً أعمق من روابط المعاني والأصداء الرمزية المدفونة في النص العربي للحطيئة. فهناك معنى من معاني التكريس القرباني/ الكهنوتي يبدو حائماً فوق عائلة ''الصائد البائس'' العربية في ليلته تلك، وليلة عائلته، وليلة استهلاك زائرهم الليلي للوجبة التي كانت بديلاً لجسد ابن الصائد-لحمه ودمه. إن استحالةَ خبز القربان ودمه إلى جسد المسيح ودمه، إذا جاز التعبير، يصبح أخيراً أمراً يوحي به استعداد ''الابن'' للتضحية بنفسه ليكون ''عَشاءً'' لعابر سبيل. وفي هذا فإن موتيف ''البديل''-والمشهد-يختلفان من بديل إسحاق/ إسماعيل في **سفر التكوين** ٢٢: ١-١٣/ **القرآن** ٣٧: ١٠١-١٠٧، ذلك أن ''التضحية'' في قصيدة الحطيئة لا تكون ''قرباناً محروقاً'' بديلاً (**سفر التكوين** ٢٢: ٩) أو الفدية بذبح عظيم (**القرآن**: ٣٧: ١٠٧). بل إنه بالأحرى - وهنا يقوم ''البديل'' بدور استعاري أكثر خصوصية-مُعادٌ تمثيلُه، وفي كفاءة تمثيله، يكون قربانيًّا مقدساً: إذ تبقى التضحية، في مقصدها، تضحية بالابن، ولكن بدلاً من

''القربان المحروق'' المجرد، فإن ما يحدث هو الاستهلاك/ العشاء القرباني المقدس. إن هذا الفعل فعل تضحية، يصل إلى ذروته في ''عشاء مقدس'' communion. وهو فعل يُغَيِّرُ من طبيعة المشاركين فيه، ويُضْفِي عليهم نُبْلاً، ويزيدُ من أواصر الصلة بينهم. وهكذا يأتي البيت الختامي لقصيدة الحطيئة:

١٤. وَباتَ أَبوهُم مِن بَشاشَتِهِ أَباً لِضَيفِهِمُ وَالأُمُّ مِن بِشرِها أُمّا

ينبغي أن يكون المعنى الاستدلالي المتطابق لقصيدة الحطيئة قد اتضح الآن بدرجة كافية، لكن ذلك الوضوح لا يعود إلى أن قراءة القصيدة متأثرة وموجَّهة بخلفية التضحية الإبراهيمية، أو بالتضحية الذاتية المسيحية القربانية والعشاء/ العشاء المقدس، بقدر ما يجعلنا نتوقف ونعيد التفكير في افتراضات بعينها وفي بعض جوانب القانون الكنسي غير الفعالة للخلفية الكتابية المقدسة نفسها، والتي يجب، كي تخدمنا نقديًّا، ألا تظل سكونية static أطول من هذا. وفي قراءتنا الهرمنوطيقية يجب أن نكون مُنْتَبِهينَ إلى المعنى المزدوج للاتجاهية- و''الأولية.'' فمن دون إعطاء اعتداد لعائق كلي للأولية الكتابية الإبراهيمية بوصفها النمط الأصلي الذي يُجِيبُ عن كل تلك الأسئلة، ومن دون إحكام القدرة على التطبيق على الموتيف القرباني المقدس، ينبغي أن نبدأ مرة أخرى من بدايتنا الأكثر صلة بالموضوع، المتمثلة في القصيدة. وفي القصيدة يبدي الابن استعداده لأن يصبح طعاماً لعابر سبيل/ ضيف. وعرضه التضحية بنفسه يقع بالدرجة الأولى ضمن قصيدة بدوية عربية مبنية على أساس مقولات الروح البدوية العربية. أما القفز المباشر من هذه النقطة إلى البنية الفوقية الكتابية، سواء أكانت هذه البنية هي البنية الإبراهيمية التوراتية، أو البنية الإبراهيمية القرآنية، فَيُعَدُّ اندفاعاً إجرائيًّا في استراتيجية القراءة، وخصوصاً إذا كانت تؤدي إلى طريق تأويلي مختصر. فمن الناحية التأويلية يسمح لنا تجريد الموتيف من هذه الإضافات الكتابية، إن لم يكن على نحو إجرائي، بالعودة على نحو مؤثر إلى حالة الصدمة لدينا: حالة الكمون، بصرف النظر عن مدى رمزيتها أو استعاريتها، التي في الافتراس (أي أكل لحوم

البشر الذي هو ليس من قبيل الذريعة الثقافية/ الطريق المختصر للقربان المحروق).
فالذبح المشار إليه لابن ''الصائد البائس'' مختلف اختلافاً كليًّا من حيث السياق عن الحالة الإبراهيمية. فالذبح في هدفه في قصيدة الحطيئة وفي روحه يتقدم على كل تصعيد كتابي مقدس ممكن للمنطق الكامن في المشهد الكتابي الإبراهيمي.
وقد نسمح لأنفسنا، في الحقيقة، في قراءة القصيدة وحدها بالتساهل الهرمينوطيقي غير عالمين، أو قد نكون حتى مدفوعين بمغزى السرد فنختار عدم الرغبة في أن نعرف ما يكمن في أصل قصة ''التضحية'' الإبراهيمية بالابن، وذلك لأن ذلك الحدث، من البداية حتى النهاية، يُسْتَنْبَطُ سرديًا، بل وإيديولوجيًا،[1] بمعنى أنه متحول إلى ''كتابي مقدس'' ما قبل سردي - حتى مع تفاصيله السردية واهتمامه بها

---

(١) لعلي أعطي هنا اقتراحاً لا يقدم وضوحاً سرديًّا وحسب، وإنما وضوحاً نمطيًّا أصليًّا لأصل القصة الإبراهيمية عن التضحية المقصودة بالابن مؤداه أن إبراهيم يقوم حقًّا باصطحاب أحد أبنائه إلى البرية. ويجب ألا يكون هذا الابن إسحاق، مع ذلك، وإنما الابن الأقل شرعية، أو الأقل ''توقعاً'' [للتضحية]، إسماعيل. ولكي يفعل هذا، وحتى على غير إرادته بشكل أقوى، قامت زوجته الشرعية سارة بتحفيزه. ولا بد أن التضحية بإسماعيل كانت ستخفف من حسد سارة بقدر ما تقوي من الشرعية الوحيدة والمؤهلة لإسحاق. وما إن يصبح إبراهيم في البرية، وعلى نحو يُعَدُّ من بقايا فولكلورية إلى درجة عالية-وحلول خرافية وأسطورية أخرى-لمعضلة مثل هذه، نجده يبقي على حياة إسماعيل. إن المنقذ *deux ex machina* هنا هو الله، الذي يرسل بديلاً، كبشاً افتراضاً، كي يذبح (على سبيل الفداء) بدلاً من إسماعيل. ومن الطريف، فإن ما تبع هذه الحكاية *Märchen* في النص التوراتي هو **إضفاء الشرعية** لذرية إسحاق في العهد القديم (**سفر التكوين** ٢٢: ١٦-١٨) ولذرية إسماعيل، إذا كان هو حقًّا المقصود بعبارة ''فبشرناه بغلام حليم'' ٣٧: ١٠١، في **القرآن** [''وفديناه بذبح عظيم''] (٣٧: ١٠٨). من أجل مناقشة ذات قاعدة فولكلورية للموضوع، انظر وليام هنسن، ''إبراهيم والرجل الميت الشكور،'' في ريجينا بندكس وروزماري ليفي زومفالت، **الفولكلور مُفَسَّراً: مقالات على شرف ألن دندز،**

William Hansen, "Abraham and the Grateful Dead Man," in Regina Bendix and Rosemary Lévy Zumwalt, *Folklore Interpreted Essays in Honor of Alan Dundes* (New York and London: Garland Publishing, 1995), pp. 355-365.

في **سفر التكوين** ٢٢: ١-١٩ إلى درجة قريبة من ماهية الذبح وسببيته، المتوقع للابن على يد الأب مما في **القرآن** ٣٧: ١٠٠-١٠٧ من حيث عتامته غير السردية المرهقة - وكل هذا على الرغم من التأكيدات التوراتية والقرآنية بأن قبول الأب لذبح الابن هو إلى حد ما بمثابة اجتياز لاختبار الطاعة والولاء (**سفر التكوين** ٢٢: ١، ١٢؛ **والقرآن** ٣٧: ١٠٦). إن تأملات مثل هذه يجب أن ينظر إليها، مع ذلك، بوصفها نابعة من مجال الأنثروبولوجيا الثقافية العتيقة للشعائر المؤسسة، المادية والاجتماعية على السواء، إذ تعكس غرضاً مانعاً للشر apotropaic intent من حيث المبدأ. ولهذا فقد تكون غير بعيدة بصورة كلية عن تضحيات المنزل *tofet* الكنعانية والفينيقية.[1] وهنا، أيضاً، مع ذلك، يكون عامل الاستهلاك، أي الطبقة الأولية الحقيقية للمعنى، متصلاً بعامل افتراسي (أي متخلف من فكرة أكل لحوم البشر).

إن عامل الاستهلاك هذا هو كذلك بادٍ للعيان في سياق الصيد، إذ يتصل من قريب بالتضحية، وعلى نحو جماعي، بأعياد التضحية. وهكذا يرى والتر بيركيرت W. Burkert، في أعياد التضحية احتفالاً ''يبدو أنه ينبع من ممارسة الصائدين،

---

(١) انظر مناقشتي لإمكانية وجود تقليد بدوي/ عربي لـ *tofet*، في ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''نحو معجم رثائي عربي: الكلمات السبع للنسيب'' في سوزان بينكني ستيتكيفيتش، محررة، **توجهات جديدة الشعر العربي/ الفارسي**،

Jaroslav Stetkevych, "Toward an Arabic Elegiac Lexicon: The Seven Words of the *Nasīb*," in Suzanne Pinckney Stetkevych, ed., *Reorientation/Arabic and Persian Poetry* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994), pp. 104-5.

[وذلك في نهاية مناقشته لكلمة ''الأثافي.'' وخلاصة المناقشة هناك أن الأثافي البدوية في النسيب الجاهلي هي مرحلة أخيرة لما يراه من أصول تقليد التضحية بالابن في وادي قيدرون على تخوم القدس القديمة، جنباً إلى جنب وادي هينوم المدنس، حيث كان تقليد التضحية بالابن واللعنة التي قُدِّرَ لها أن تكون أبدية، وكان يشار إلى هذه التضحية بالكلمة العبرية *tofet* حيث تعني مكاناً للحرق والتشاؤم وللدفن فيما يشبه يوم القيامة-المترجم].

مُعَبَّراً بشكل لا شعوري عن الحرص على الحياة والقلق المساور للقتل فيما هي تُؤَمِّنُ أكثر الطعام قيمة.''[1] ولا بد أن يكون هذا حقيقيًّا بالنسبة إلى قصيدة الحطيئة، ما دامت حالة ''القلق'' خاصية مميزة لموتيف ''الصائد البائس'' بكل ما في الكلمة من معنى. وحتى لو كان ''القلق المساور للقتل'' هنا قد انحرف، أو تحَسَّنَ، في الصيد نفسه، بمعنى أنه في مرحلة ''قصة'' القصيدة مع احتيالها المسبق باستبدال لحم الطريدة باللحم الإنساني، فإنه لا يزال مفهوماً في القصيدة، وخصوصاً في البيت ١٢، وجود تعويض مبالغ فيه بصورة منتشية عن حرمان جلبه أصحابه على أنفسهم: حيث رأوا الطريدة ''كَلْمُهَا يَدْمَى.'' ومن خلال ''الصائد البائس'' وأسرته المعوزة نَخْبُرُ في قصيدة الحطيئة منظرَ الدم والدم المتخثر الذي هو كذلك تحَقُّقَ مادي للفداء-فداء من الافتراس والخزي على السواء.

إن المشهد المُتَحَصَّل عليه في قصيدة الحطيئة البدوية في لُبِّه أكثر قدماً منه في فحواه، حتى لو كان ''تأَثُّلاً'' (رجوعاً إلى صفات الأسلاف) ''throwback''، ممَّا تَكُونه الإيديولوجية الكتابية المقدسة، أو تكون قادرة عليه. والفرق هنا هو على نحو جوهري فرق ''بنية فوقية'' و''بنية تحتية.'' ولكن تفريقاً صارماً مثل هذا، لا يحول، مع ذلك، دون وعي كامن، وتقريباً مثيراً لعدم الارتياح، لدى كل بنية بالأخرى على مستوى الشاعرية poeticity.

القصيدة بين الفيلولوجيا المقدسة والمقصد القرباني المقدس

في هذه المرحلة المخضرمة المبكرة من التقليدية الإسلامية الدوغماتية، من المستحيل تماماً، وغير منتج هرمنيوطيقيًّا بالنسبة إلى غرضنا، أن نطرح سؤال

---

(١) والتر بوركيرت، **خلق المقدس: مسارات البيولوجيا في الأديان القديمة**،
Walter Burkert, *Creation of the Sacred: Tracks of Biology in Early Religions* (Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1996), p. 150.

''مصدر الأصالة'' أو بالأحرى، سؤال أصالة أولية الأسطورة الكتابية المقدسة الإبراهيمية المزدوجة. هل كان إسحاق هو مثال الحطيئة الذي صاغ على أساسه قصة ابن ''الصائد البائس''، أو كان إسماعيل هو المقصود؟ إن الجدل حول هوية ابن إبراهيم المقصود بالتضحية كان موضوع كثير من التفسيرات القرآنية القديمة والحديثة، وفي كتاب مثير إلى الإعجاب من حيث المنهج والتحليل، صدر في ١٩٩٠ عن هذا الموضوع، يصل مؤلفه رويفن فايرستون إلى أقرب نقطة في إعادة فتح الموضوع وإغلاقه كذلك. وطبقاً لذلك، فإن في التفاسير الإسلامية ''مئة وثلاثين مصدراً موثوقاً به يرى أن إسحاق هو الضحية المقصودة؛ ومئة وثلاثة وثلاثين مصدراً يرى أصحابها أن المقصود هو إسماعيل.''(١)

في هذه المرحلة يجب أن نقوم بمحاولة كي نحصل على بعض التبصر في إمكان اعتماد قصيدة الحطيئة على الاختلاف حول هوية ابن إبراهيم الذي كان مقصوداً بالتضحية في القرآن والتوراة. وبداية، علينا أن نعترف بأن قصيدة الحطيئة لن تجيب عن أي من الأسئلة المتعلقة بشرعية التضحية بإسحاق مقابل إسماعيل، وعلى وجه مؤكد ليس بالطريقة التي قَرَّرَها التفكير الإسلامي السائد في الوقت

---

(١) رويفن فايرستون، **رحلات في الأراضي المقدسة: تطور الحكايات الخرافية عن إبراهيم-إسماعيل في التفاسير الإسلامية،**

Reuven Firestone, *Journeys in Holy Lands: The Evolution of the Abraham-Ishmael Legends in Islamic Exegesis* (Albany, N.Y.: State University of New York Press, 1990).

انظر خصوصاً الملحق ٢ عن ''تسمية التقليديين إسحاق أو إسماعيل بوصفهما الضحية القربانية المقصودة،'' ص١٧٠-١٧٨، ولكن انظر كذلك الفصل ١٦، ''إسحاق أو إسماعيل؟،'' ص١٣٥-١٥١، والذي ينتهي فيه إلى، ''ومع ذلك فإذا سأل المرء مسلماً في الطريق اليوم أي إبْنَيْ إبراهيم قَدَّمَهُ أبوه للتضحية، فإن الإجابة ستكون بلا شك أن إسماعيل كان المقصود بالتضحية في مِنًى.'' (ص١٥١) وينطبق هذا بالتساوي على الباحثين الأدبيين العربيين/ المسلمين، واللذين أوردنا تعليقاتهما أعلاه على الموتيف وراء قصيدة الحطيئة.

الحاضر. وحتى من دون حَلٍّ السؤال، يمكن للقصيدة، مع ذلك، أن تقترب بنا بمعنى جِدٍّ واسع من جوانب بعينها من الفيلولوجيا الكتابية المقدسة، وإلى تشابه نصي عربي أكثر خصوصية بين منظورها، ومنظور القرآن. ولكن بما أن القرآن لا يَحُلّ هذه المسألة الغامضة، فإن القصيدة لن تفعل هذا. ومع ذلك فمن الممكن، بمعنى ما، أن ننظر إلى نص الحطيئة بوصفه تعليقاً مُلْحَقاً باللحظة الحرجة سيكولوجيًّا، أو بوصفه إعادةَ صياغة مُوَضِّحة لهذه اللحظة لإبراهيم-الذي يتخذ الآن دور ''الصائد البائس''-أي لحظة حالة الإرجاء أو التعليق بين التردد والحسم؛ (البيت ٧):

٧. فَـرَوّى قَلـيلاً ثُـمَّ أَحْجَـمَ بُرهَـةً   وَإِن هُـوَ لَمَ يَـذبَح فَتـاهُ فَقَـد هَمّـا

أما في النص القرآني، من ناحية أخرى، فإن إبراهيم لا يَمُرُّ بشكل واضح عَبْرَ حالة التردد بل ''يسلم'' هو وابنه، أو هما بالأحرى قد ''أسلما.'' ومع ذلك فإن ''خضوعهما'' يحدث في مدة زمنية متأخرة سرديًّا (''ولمَّا،'' ''وَبَعْدَ'')، 'فلمَّا أسْلَما'، بمعنى أن هذا كان فحسب ''بَعْدَ أنْ أَسْلَمَا،'' بمعنى قبولهما ما ألقي عليهما، أن قام إبراهيم بإعداد ابنه للذبح، واضعاً إياه بشكل شعائري: ''وتله للجبين'' (٣٧: ١٠٣) لكن قبل هذا ''الاستسلام'' من جانب الابن والأب معاً، فإن من الواضح في مستوى أعلى من قبول المشيئة والمصير- كان الابن قد استسلم أولاً (٣٧: ١٠٢) بصورة أكثر مباشرة، مقرًّا بالانصياع لإرادة والده: ''يا أَبَتِ افعل ما تُؤْمَر سَتَجِدُني إن شاء الله من الصابرين.'' إن هذه المجاهرة **بالفضيلة** من قبل الابن، بمعنى أنه سيكون من الصابرين، كانت قد كشفت لإبراهيم من قبل الله في ''البشارة'' بمولد الابن (٣٧: ١٠١): ''فَبَشَّرْنَاه بغُلام حليم'' و''حليم'' هنا هي المرادف ''التمهيدي'' لـ''صابر.''

من المثير للاهتمام بشكل أكثر بعداً استخدام الفعل ''بَشَّرَ'' في بداية الرواية القرآنية (٣٧: ١٠١)، حيث يقوم بدور الإعلان عن مولد طفل لإبراهيم-من حيث كان هذا الفعل الجذر الاشتقاقي لـ''بَشَرَ/ بِشْر'' بمعنى الابتهاج والبهجة. وفي

المقابل من الاستخدام القرآن ''فَبَشَّرْنَاهُ''، فمن المشروع سيميوطيقيًّا أن نلاحظ الاستخدامات والترتيب الذي يصنعه الحطيئة، أولاً في البيت ١٢ من القصيدة ''فيا بِشْره'' و''ويا بشرهم''؛ ثم، مخْتَتِماً القصيدة بالبيت ١٤: ''من بشاشته،''(١) تلك الليلة، أصبح أبوهم أباً لضيفهم،/ وأمهم، ''من بشاشتها'' أمه. وهكذا فإن بهجة الإعلان-بما هو-مُتَوَقَّع هو ما ينقله بداية المشهد في البيت ١٢ من خلال التغني المتكرر بالبهجة المتصورة: ''فيا بشره/ ويا بشرها.'' وتتحدث القصيدة، فيما بعد في البيت ١٣، عن وفاء ''الصائد البائس'' بحق الضيف في الليلة التي تشاركوا فيها وجبة عشاء الضيافة-والتي كانت كذلك وجبة فداء دم الابن-وذلك كي تعود القصيدة في البيت ١٤ الختامي إلى التغني مرة أخرى بالبشر/ البشاشة بوصفه حاملاً للحظة إشراق. إن قصيدة الحطيئة، مع لحظة الإشراق هذه، تفصل نفسها عن توازياتها القرآنية الممكنة-وبالمثل عن التوازيات التوراتية الإبراهيمية. . فاللحم في البيت ١١:

١١. فَخَـرَّت نَحـوصٌ ذاتُ جَحـشٍ قَدِ اِكتَنَزَت لحَماً وَقَد طُبِّقَت شَحما

والدم في البيتين ٩ و١٢:

٩. عِطاشاً تُريدُ الماءَ فَاِنسابَ نَحوَها عَـلى أَنَّـهُ مِنهـا إِلى دَمِهـا أَظـما

١٢. فَيـا بِـشرَهُ إِذ جَرَّهـا نَحـوَ قَومِـهِ وَيـا بِـشرَهُم لمَّـا رَأَوا كَلمَهـا يَـدمى

هما الآن الوجبة المادية المستهلكة في عشاء مقدس، وليسا فدية بديلة في ''قربان محروق'' كما في سفر التكوين ٢٣: ١٣ أو ''ذبح عظيم'' كما في القرآن

---

(١) إن استعمال مفردتي 'بشاشة' و'بشر' القريبتين من الترادف معاً في البيت الختامي لقصيدة الحطيئة شيء تحتمه الطبيعة الشعرية للمعجم الشعري. ففي الشعر العربي، حتى في الشعر الجاهلي والمخضرم، كان سيكون مخالفاً للعادة، ولكن من قبيل الذوق السليم تقريباً، في المعجم الشعري أن يعيد الشاعر الكلمة نفسها أو العبارة نفسها، وخصوصاً إذا لم تكن ثمة نية للطباق antiposition. وقد حملت شعرية البديع المتأخرة هذا الجانب الأخير إلى حَدِّ الصرامة. ولهذا ففي قصيدة الحطيئة تحتفظ مفردتا 'بشاشة' و'بشر' بتأثيرهما الترادفي وخصوصاً بسبب اشتراكهما في الحروف الاستهلالية.

٣٧: ١٠٧. كذلك فإن فعل ''ذبح'' في البيتين ٥ و٧:

٥. وَقـالَ اِبنُـهُ لمّـا رَآهُ بِحَـيرَةٍ أَيـا أَبَـتِ اِذبَحنـي وَيَـسِّر لَـهُ طُعـما

٧. فَـرَوّى قَلـيلاً ثُـمَّ أَحجَـمَ بُرهَـةً وَإِن هُـوَ لَـم يَـذبَح فَتـاهُ فَقَـد هَمّـا

لا يشيران من ناحية أولية إلى معنى ''يضحِّي.'' وإذاً فثمة موازاة دلالية بين الاستعمال القرآني العربي هو الاستعمال الشعري، وبين ورود الكلمة/ الجذر العبري في سفر التكوين ٣١: ٥٤ حيث يقدم يعقوب ''تضحية'' (ويذبح يعقوبُ ذِبحاً) بصيغة المفعول المطلق العربية في حين لا يكون المعنى، من جهة أخرى، في صمويل١، ٢٨: ٢٤ هو معنى التضحية بل معنى الضيافة (القرى).[1] وعلى الأقل هذه هي الطريقة التي ''تنتدبنا'' فيها الفيلولوجيا التوراتية التقليدية كي نفهم كلا من الجذر 'ذ-ب-ح' العبري في سياقه، المتعلق بالتضحية في سفر التكوين ٣١: ٥٤ والمجرد من هذا المعنى في صمويل١، ٢٨: ٢٤. وفي حين أن نص سفر التكوين نص عن التضحية باللحم بلا جدال، فإن سياقه الأوسع، حيث يدعو يعقوب عشيرته، بعد هذه التضحية، إلى أن ''يأكلوا خبزاً؛ وقد أكلوا خبزاً،'' يفرض

---

(١) يطلق وليام جسنياس على ذلك الذبح المدنس *profane Schlachtung*. انظر معجمه **القاموس العبري والآرامي للعهد القديم**،

Wilhelm Gesenius, *Hebräisches und Aramäisches Handwörterbuch über das Alte Testament,* 17th ed. (Berlin, Göttingen, Heidelberg: Springer-Verlag, 1954), p. 192 (z-b-ḥ).

لكن الذبح المدنس *profane Schlachtung* بحد ذاته تبسيط مخِلٌّ في ضوء ما كان و. روبرتسن سميث ''على قناعة بأنه في الجاهلية 'كان يُعِدُّ كل ذبح تضحية من قبل عشيرة ما'، وجبة جماعية.'' انظر س. ستيتكيفيتش، **الصم الخوالد تتكلم**، ص٦٥، مشيرة إلى و. روبرتسن سميث، **دين الساميين: المؤسسات الأساسية**،

W. Robertson Smith, *The Religion of the Semites: The Fundamental Institutions* (New York: Meridian Books, 1957 [London, 1889]), pp. 281, 371.

[ترجمة عربية لعبد الوهاب علوب، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧]

نفسه ما دام هناك في النص، وفي المشهد، هذا الإلحاح الأيقوني بأن أولئك الذين شهدوا التضحية يأكلون خبزاً، ''خبزاً'' يطلق عليه ''لحِم'' بالعبرية، والذي ينبغي أن يعني في المعجم العبري الخبز-فقط ''وضعية'' مشهد التضحية وضعية متوافقة مع الكلمة الآرامية 'لبن'؛ وكما نعرف حتى من نص ديني آرامي متأخر، **كتاب دانيال** (٥: ١)، فإن كلمة 'لحِم' في عبارة ''لحم رَب'' *lehem rab* لا يمكن أن تعني ''خبزاً عظيماً،'' وبالتالي تترجم تقليديًّا إلى ''عيد عظيم.'' ولهذا فإن ''لحم'' يأتي معناها، أو يسجل معجميًّا، بوصفه ''وجبة'' بصورة غير حصرية. وطبقاً **لسفر التكوين** فإن عبارة ''عبد لحم'' *'abad lehem* تعني ''يقيم مأدبة'' *ein Gastmahl halten*. وفي نص دانيال، فإن هذه ''الوجبة''/ لحم الاحتفالية المنسوبة إلى الملك البابليوني الجديد بلشازار، التي قدمها إلى ''ألف من أسياده،'' هي كذلك، بطريقتها المشؤومة، مصحوبة بشرب احتفالي للخمر في كؤوس محرمة، مما يتضمن بصورة أبعد المعنى ''اللا-خبزي'' لكلمة 'لحم'. كذلك فمن غير المتخيل، في نص دانيال أيضاً، وحتى لو كان لأسباب غير تلك المتعلقة بالزمان والمكان ليعقوب الرعوي، أن 'لحم' تكون مفهومة بوصفها ''خبزاً،'' أو أن يكون الأصل اللغوي الآرامي ''وجبة''/ ''خبز'' هنا أي شيء غير اللحم الطقوسي/ الاحتفالي، بقدر ما يجب علينا أن نكون غير متسرعين - ليس بعد - في تخيل تجسيدات القربان المقدس المتحولة اللاحقة. وإنْ نُصَنِّفُ هذه الترددات الدلالية العبرية (والآرامية) لكلمة ''لحم''، فمن الممكن أن نقترح أنها في شكلها المسجل في المعجم العبري التوراتي/ الآرامي، تعكس مرحلة ما بعد رعوية، ما بعد الصيد، زراعية قائمة للمجتمع واللغة العبرية - وهذا في مقابل دلالة ''لحم'' وسميوطيقيتها بوصفها ''لحما'' [حيوانيًّا] المعروفة في المعجم العربي حيث الدلالة الاجتماعية القديمة لها.[1] ومن الممكن

---

(١) بطبيعة الحال، يُعَدُّ المعادل المعجمي المباشر لمفردة 'لحم' العربية، على نحو ما تظهر كذلك في قصيدة الحطيئة، هو المفردة العبرية/ الآرامية 'بَشَر/ بِشَر،' والتي ينبغي أن تكون، أيضاً، ذات تاريخ =

كذلك، ومن الضروري في الحقيقة، أن نقترح أنه في أمور المعنى، فإن السياقية غالباً ما تطفو فوق المعجمية، أو تجعلها غير ذات مصداقية.

تَتَطَلَّبُ قراءتُنا الراهنة لقصيدة الحطيئة، حسب اتجاهها الواضح الآن، أن نُحَوِّلَ اهتمامنا الاستكشافي الأبعد إلى كلمة ''ضيف''، والتي تكررت ثلاث مرات في نص القصيدة. ويبدو هذا الضيف بالنسبة إلى ''الصائد البائس'' في المرة الأولى مثل شبح في البيت ٤. وفي البيت ١٣ تَفِي أسرة الصائد بحق الضيافة تجاهه؛ وفي البيت ١٤، في عَشَاء مُفْعَم بالبهجة، يصبح فرداً من الأسرة. إن عملية تطور هذا التجسيد/ العشاء الجماعي هو في النهاية ذو أهمية حاسمة لمدخلنا الهرمينوطيقي النهائي إلى القصيدة. فبما أن الشعر يتعامل، وفي النهاية، يعتمد على التفاصيل الدلالية التي تبني بقدر ما تفكك ''وحدة'' المعنى فيه، فمن الملزم نقديًّا الانتباه إلى تلك التفاصيل، ومن خلالها، إلى مستويات المعنى التي تؤدي إليها والتي تقصد إلى الكشف عنها ضمنيًّا. وهكذا، فإنْ نَنْظُر إلى المجال الدلالي لكلمة ''ضيف'' سواء في صيغة الفعل ''ضاف'' أو في جذرها المجرد (ض-ي-ف)، نجدها تحتوي على مطابقة antonymity ذات تناقض ظاهري مبنية داخلها: فمعناها الأولي ''أن يميل'' ''to incline'' سواء ''تجاه'' شيء ما/ إنسان ما أو ''بعيداً'' عنه؛ وهكذا تعني كذلك ''يقترب من،'' ''يميل إلى.'' ولكن عدم يقينية هذا ''الميل'' سواء ''نحو'' أو ''بعيداً عن'' أو ''أمام'' ينتج كذلك معنى ''الخوف''

=

دلالي - ليس اشتقاقيًّا فحسب بالمعنى المعجمي، ولكن من الناحية الأنثروبولوجية، وخصوصاً بالنسبة إلينا. وعن التحول الدلالي من النباتي إلى الجسدي (الحيواني) بين 'لِحْم' العبرية و'لحَم' العربية، انظر سوزان ستيتكيفيتش، ''قصيدة المدح الجاهلية وشعرية الفداء: المفضلية ١١٩ لعلقمة و'بانت سعاد' لكعب بن زهير،'' في س. ستيتكيفيتش، محررة، **توجهات جديدة**، ص٣٨ وص١٤-١٦. ولرأي آخر انظر جيورج كروتكوف، '''لحَم' [العربية] و'لحِم' (الخبز) [العبرية)]،''

Georg Krotkoff, "*Lahm* (Fleisch) und *Lehm* (Brot)," *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 62 (1969), 76-82.

و''التوجس'' و''القلق،'' كما في ''ضاف منه'' أو ''ضافه الهم.''(*) وهكذا فعندما يقترب ''الشبح'' من ''الصائد البائس'' من وسط ظلام الليل يبدو في صورة ''ضيف،'' ''هَمّ/ قلق يحيط به،'' على نحو ما يكشف عنه الشطر الثاني من البيت ٤ من قصيدة الحطيئة:

٤. رَأى شَبَحاً وَسطَ الظَلام فَراعَهُ فَلَمّا بَدا ضَيفاً تَسَوَّرَ وَاهتَمّا

علاوة على هذا، فإن ثمة موازاة للاشتقاق العربي ''ضيف'' يتمثل في الجذر اللاتيني، بل الهندو-أوروبي على مستوى واسع، *host/hosp*. وهو يولِّد معاني طباقية صارمة، من مثل الكلمة اللاتينية: *hospes* ''مضيِّف،'' ''ضيف،'' من ناحية، و''غريب،'' ''أجنبي،'' ''عابر سبيل،'' ''زائر،'' و''ضيف،'' من ناحية أخرى. وفوق هذا، فإن الكلمة نفسها في معناها الإيجابي الضمني ''أجنبي'' بوصفه زائراً وضيفاً هو في حد ذاته ليس إيجابيًّا تماماً، ذلك أنها في صيغتها، *hostis*، يصبح معناها ''عدوّ'' أو ''خصم.'' وفي النهاية، (بالنسبة لنا على الأقل)، تصبح الكلمة المؤنثة *hostia* ''أضحية حيوانية،'' ''ضحية،'' و''تضحية،'' كما في جملة ''*per hostias deis subplicans*'' (من خلال الأضحيات [الحيوانية] توسلاً للآلهة). وهكذا فهذه الكلمة التي يمكن أن تكون قد فهمت كذلك بوصفها هدية ''ضيافة'' أصبحت مصعَّدة إلى درجة أبعد، أي إلى معنى ''القربان المقدس''-والذي يعني في أصله اليوناني ''هدية اعتراف بالفضل''- كي تصبح من هناك تمثيلاً للـ''العشاء الأخير،'' بمعنى الهدية العنيدة سيميوطيقيًّا من اللحم والدم لابن يقدم نفسه بوصفه عشاء ربانيًّا supper-of-communion. وعملية التحول المادي *transubstantiation* [الاستحالة القربانية] هذه، أي استحالة خبز القربان، وخمره

(*) جاء في **أساس البلاغة** للزمخشري و**لسان العرب**، مادة (ضيف) تلخيصاً: ضاف إليه: مال إليه، وضاف عنه: مال عنه. ومنه: أضاف منه إذا أشفق وحاذر حذر المحاط به. وضافه الهم، إذا نزل به. والمَضُوفةُ: الأَمر يُشْفَقُ منه ويُخافُ؛ وقيل:ضافَ الرَّجلُ وأَضافَ خافَ-المترجم.

إلى جسد المسيح ودمه، وهي مذهب قدمه المجلس اللاتـرني الرابع سنة ١٢١٥، كانت بصورة مختلفة فعلاً من أفعال الفيلولوجيا العملية، أي إشارة إلى المعادلة/ الاشتقاق الجذر لغوي لـ''لحِم/ لحَم [أي الكلمة العبرية ومعناها خبز، والعربية ومعناها لحم حقيقي]. فهل يعني هذا كذلك أن العربية، وبالتالي عربية قصيدة الحطيئة، تحمل معنى هذه ''الاستحالة القربانية''؟ في ضوء هذا فإن القربان المقدس هو قلب للمعنى وللأولية الأنثروبولوجية للتضحية الإبراهيمية (التوراتية أو القرآنية) بالابن. إن المسيح هو الابن الذي تَطَوَّعَ لأن يُضَحَّى به على مائدة القربان المقدس في العشاء الأخير: ''وذلك لأنني، ابن الإنسان، يَجِبُ أَنْ أَمُوتَ، بما أنَّ مَوْتِي جُزْءٌ مِن خُطَّةِ الرَّبِّ'' (لوقا ٢٢: ٢٢)؛ وهناك، بالفعل، **كان** ''عشاء،'' قد حدث. وفي سرد القربان المقدس، وأخيراً في الشبكة النصية التفسيرية التي ولَّدها، فإن حقيقة أن المسيح يضحِّي **بنفسه** ينبغي أن تعكس كذلك السرد التلمودي الذي يقترح فيه إسحاق نفسه، ويختار، أن يُضَحَّى به،[1] وهنا، إذن، تُقَدِّم قصيدة الحطيئة مستوى جديداً للهرمينوطيقا: ففيها يُشْتَقُّ الذبحُ القرباني من-ويعود إلى- مقصد ضمني ''قرباني مقدس'' فعلي للافتراس cannibalism [، أكل اللحم البشري].

(١) ''على وجه خاص في الروايات اليهودية المبكرة للترجومة الفلسطينية (وهي ترجمة آرامية لجزء من التوراة)، وفي **البريشت ربَّا** *Bereshit Rabba*، فإن إسحاق يُعْطَى فضل التطوع بشغف كبير لكي يُضَحَّى به.'' انظر فايرستون، **رحلات في الأراضي المقدسة**، ص١٣٤.

الفصل الخامس

البحث عن وحيد القرن
الحمار الوحشي والثور الوحشي
في القصيدة العربية[*]

خلاصة

في قسم الرحيل من القصيدة الجاهلية والمخضرمة يظهر الحمار الوحشي والثور الوحشي في صور و''قصص'' ذات شكل وسلوك خاصَّيْنِ بوصفهما - بنيويًّا - تَشْبيهَيْنِ لناقة الشاعر. وهدفُ المقالة الراهنة هو أولاً تعريفُ هذَيْنِ الحيوانَيْنِ بما هما ممثلان فاعلان acting agents في بنية الرحيل و''قصته'' والانطلاق من هذا التعريف إلى مستوى أعمق، فيما وراء انفصال الحمار والثور [إذ يرد أحدهما دون الآخر في الرحيل أحياناً]، كي يكشف عن اندماجهما الضمني في صورة figura مجُمَّعَة وتوفيقية مُتَخَيَّلَة، و[هي] في النهاية صورة رمزية، لوحيد القرن. إن الخاصِّية الجوهرية لوحيد القرن العربي ''المكشوف عنه'' ذاته هي أنه لا وجودَ آخرَ له سوى وجوده في القصيدة، والتي يستمرُّ داخلها، مع ذلك، على نحو مُتزامِنٍ تشبيهاً واستعارةً وقصةً رمزيةً ورمزاً - وكلُّ ذلك فضلاً عن كونه حَقْلاً من حُقُولِ تَأَلُّقِ الفنِّ الشعري الوصفي العربي.

(*) ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''في البحث عن وحيد القرن: الحمار الوحشي والثور الوحشي في القصيدة العربية''،

Jaroslav Stetkevych, ''In Search of the Unicorn: The Onager and the Oryx in the Arabic Ode,'' *Journal of Arabic Literature* 33, no. 2 (2002): 79-130.

[البحث 'عن' وحيد القرن وليس 'وراءه']

أَنْ نكونَ باحثينَ **عن** *of* وحيد القرن في الشعر العربي أمرٌ مُختلفٌ عن البحث **وراء [أو من أجل]** *for* وحيد القرن. وهذا أوَّلُ اعترافٍ في الاقتراب من المقالة الراهنة التي يُقْصَدُ منها، مع ذلك، أن تكونَ تمريناً محُكَماً على نحو دقيق في المنهج والنقد الأدبي- بقدر ما تكون سبيلاً لاكتشافات من خلال معالجات موضوعاتية ورمزية غيرِ ممُهََّدٍ لها إلى حَدٍّ بعيد في أمثلة جِدٍّ قديمةٍ من الشعر العربي. ولو كانَ المرءُ يتعاملُ مع موضوعِ وحيد القرن في أدبٍ آخرَ سوى الأدب العربي، أو بعبارة أكثرَ اتساعاً، في تاريخِ الخيالِ الرمزي غيرِ العربي، لَكانَ مِن الممكن، ولو بشكل اكتفاءٍ ذاتي، أن نبدأ بالتمثيل الأكثر وضوحاً، أي التمثيل ''التصويري'' لهذا ''الحيوان،'' حتى وإن لم يكن شيئاً أكثر من تصوير إيضاحي ورمزي شِعاري لجُزْءٍ من محاكاة سردية، أو وصفية. فكلُّ أشياءِ الوجود الخيالي، في أنثروبولوجيا الإدراك التي وَجَدَتْ لُغَتَها عَبْرَ النسيج اللغوي اللاتيني، والمحاكي للاتيني، والرومانسي، كانت بطريقتها الخاصة (التأثيلية) أعجوبة *mirabilia* ''مَرْئيَّةً،'' فضلاً عن كونها، داخلَ ذلكَ الاختبارِ القاسي التأثيلي نفسِه، ''الرائعَ'' و''المعجزَ،'' ومن ثمَّ ذات قابلية لرؤية بَصَريَّةٍ ''غيرِ عاديةٍ،'' أو ممُيَّزَة.

وعلى نحو ما وُجِدَ وحيد القرن **مرئيًا** في مملكة العجائب، قَدَّمَ تمَاثُلاً مجُمََّعاً، إنْ لمْ يَكُنْ غيرَ متماسك تماماً، لحيوانٍ كانَ عبارةً عن بقر الوحش/ الظبي، أي ذي حوافر منفصلة، وفَرَسٍ، أي ذي حوافر مُصْمَتَة.[1] فلم يكن وحيدُ القرن ذا قرونٍ على نحو صحيح كما لم يكن بلا قرونٍ، بمعنى أن على جبهته قَرْناً واحداً فحسب. وعلى

(١) في أدب العجائب العربي يعتقد المؤلف الشهير في هذا المجال في العصر الوسيط، زكريا القزويني (ت ٦٨٢/ ١٢٨٣)، (**عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات**، تحقيق فاروق سعد، ط٢ [بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٧٧]، ص٤٣٤)، أن من الغريب جمع الكركدن/ وحيد القرن بين الحافر، والقرن.

الرغم من اختلاطه الحيواني هذا فَقَدْ فَرَضَ نفسَه بوصفه كائناً قويًّا مُتَفَرِّداً، وفوق كلِّ شيء بوصفه كائناً مُنْتَشراً في ثقافاتٍ مُتَقاطِعَةٍ، وتقريباً كائناً كَوْنِيًّا لِلخيالِ الرمزي. وتَحْديداً وَتحَدِيًّا لكلِّ قواعدِ التماسك، بَزَغَ وحيدُ القرن بوصفه مُتَناغِماً جَمَاليًّا على نحوٍ أسمَى معَ التيارات التحتيَّة للخيال الرمزي التي وَلَّدَتْهُ. وهكذا كانت صُورَةُ وحيد القرن **صُورَتَهُ** التمثيلية *imago* representational—بينَ المطاوعة الواقعية، والتراث الرمزي مُتَعَرَّفاً عليها في حالتها المتفاوتة، وحالتها المُوَحَّدَة على السواء، في ''جسمٍ'' خَياليٍّ مُفْرَدٍ. وقد انطلقت هذه العملية من التعاضد، أو التكافل بين مُتَخَالفَيْنِ في لحظةٍ زمنيةٍ أفضلُ ما يُطْلَقُ عليها هو العَصْرُ العَتيقُ Antiquity،[1] وَحُمِلَتْ إلى كمالها في البداية ليسَ عن طريقِ أسطورةٍ مُوَلِّدَةٍ ذاتيًّا للحيوان الخرافي بقدر ما كان عن طريق الاستيعاب الأساطيري الإرادي، غير الواعي بصورة غير كلية، لثلاثةِ محتوياتٍ، يمكنُ أن ندعوَها محتوياتٍ استعاريةً مُشْتَقَّةً من عالم الحَدِّ *limit*، الذي هو عالم الصيد: الحمار الوحشي، الثور الوحشي، الكركدن، و''حكايات الرجال (المنعزلين) المرهَقين من السفر وهم جلوس حولَ

---

(١) تنتمي التقارير الأولى عن ''رؤية'' وحيد القرن عند وصوله إلى عالم البحر المتوسط حقًّا إلى العصر العتيق [عادة ما بين ٥٠٠٠ ق. م. و٤٧٦م.]، وذلك لأن الطبيب اليوناني ستسياس السندوسي Ctesias of Cnidos، الذي عاش في أواخر القرن الخامس قبل الميلاد، وكان طبيب البلاط لدى داريوس الثاني، وابنه أردشير الأول Artaxerxes، جَمَعَ، فيما يُعْرَفُ الآن بـ''إنديكا'' Indica المحفوظة (في ٢٥ شذرة)، أقدم ''الأوصاف'' لحيوان وحيد القرن–ولمَّا تكن بعد أوصاف ''وحيد القرن'' في مرحلة صنع الأساطير اللاحقة. فحيوانات وحيد القرن لدى ستسياس هي ''الحمر الوحشية الهندية،'' لكن أوصافها ''الثانوية''، حسب إفراد أوديل شبرد لها بصورة جِدِّ مناسبة، هي تلك الخاصة بالحمار الوحشي، والثور الوحشي، تُكَمِّلُها بصورة متشابهة في جوهرها فكرةُ قَرْنِ الكركدن أكثر مما يُكَمِّلُها شَكْلُ الكركدن الحقيقي. انظر أوديل شبرد، **تراث وحيد القرن**،

Odell Shepard, *The Lore of the Unicorn* (New York, Cambridge: Harper & Row, Publishers [Harper Colophon Books], 1979), pp. 26-33.

نارِ المعسكر،''[١] على حَدِّ تعبير الراوية البارع والباحث الجَهْبَذ عن وحيد القرن ووراءه، أوديل شبرد بأسلوبه الشائق في الحَكْي.

وفي ضوء الكثير مما يُرْوَى عن وحيد القرن خارجَ مجالِ الخيالِ الرمزي العربي، الذي أُحَدِّدُهُ تأكيداً بمجالِ الشعرِ العربي، فإنَّ بحثَنا يجبُ أنْ يكونَ **عن** *of* وحيد القرن دونَ أن تكون لدينا مَزِيَّةُ البحث **وراءَ** [**أو من أجل**] *for* وحيد القرن. وفي بحثنا العربي هذا لن تكونَ ثمةَ **صُورَةٌ** *imago* تمثيليةٌ مُفْرَدَةٌ لوحيد القرن تَخْدِمُنَا بوصفها وَسيطاً مُتَمَثلاً في صورة مادية، أو وسيلة جاهزة لتحملنا إلى وجود ذلك الشيء الذي نبحث عنه. إن تَصَوُّرَ وحيد القرن العربي، إذا كان له أن يَتَحَقَّقَ على الإطلاق، لن يَبْزُغَ أمامنا من خلال تناقضٍ ظاهري مُلَطَّفٍ لتوليفةٍ لا تشوبُها شائبَةٌ، وإنما سوف يكشف عن نفسه مرةً أخرى من خلال مُكوِّناتٍ أكثرَ عتاقةً، وإن لم تكن أكثر عتاقة بصورة مؤقتة، وأكثر مجازيةً بصورة تراجعية، لكنها أيضاً مكوِّنات رمزية. أما شوائبُ التوليفة فسوف تَنْقَشِعُ، كما سوفَ تَتَلاشَى صورةُ التخُّيل المُجَسَّد بصورة كاملة. وما سوف يبقى سيكون جدَّ قديم، أي لغته *figura* الخاصة جدًّا، كلماته، ''بلا شوائب.'' ذلك أن في مملكة الوجود الخيالي والرمزي العربي، يكون ما يبدأ أولاً ويبقى في النهاية هو اللغة، نَقْشٌ شَبَكِيٌّ من الكلمات في إسراف تعبيري عن العاطفة غيرِ مستعملٍ ظاهريًّا، وليس مُتَدَفِّقاً، لكنه سَيَّالٌ، على نحو ما يمكن أن يكون جوته قد عَبَّرَ عنه.[٢] ففي مملكة الخيال العربي، يَتِمُّ تغييرُ

---

(١) إن تكوين وحيد القرن، على حد تعبير أوديل شبرد، أكثر باحثي وحيد القرن تَعَمُّقًا في موضوعه وإخلاصاً له، يؤسس ''خليطاً'' من ''ثلاثة وحوش تنساب في وحش واحد،'' وبهذا المعنى ''يجب ألا يُنْسَبُ إلى ستسياس'' (**تراث وحيد القرن**، ص٣٢). وفي عبارة أخرى، ما سَمِعَ به ستسياس حكايةً أو تقريراً كان أكثرَ ممَّا رَأَى.

(٢) انظر قصيدة جوته، ''الأغنية والشكل'' ''Lied und Gebilde'' الـ''شبيهة بالمانفيستو'' تقريباً في **الديوان الشرقي للمؤلف الغربي**، وانظر ترجمة ومناقشة لها في ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''الشعر العربي والشعريات المتنوعة،''

=

الـصورة image في مادِّيَّتِها مـن حيـث هـي ''صـورة'' picture -الخـط المرسـوم والمرمر المنحوت-أو بالأحرى ''تُسْبَقُ تاريخيًّا،'' بالسيولة المكوِّنة، وغير المكوِّنة، أو سَمِّها كثيبَ الرمـل تُراكِمُـه الريـاح، الخـاص بالكلمـة. ولهـذا ففـي مكـانٍ مـا مـن أعماق الكلمة العربية-التي هي اللغة، والتي هي الشعر-سوف نكـون في بحـث عـن وحيد القرن، الرمز الكوني لما لا يمكن الحصول عليه، عـن الرؤيـا التـي تَنْأَى عـن الرؤيـة لأنهـا خيـال خـالص-أي لا نَبْحَـثُ عَـنِ الوجُـودِ بقَـدْرِ مَـا نَبْحَـثُ عَـنْ إرَادَةِ الوُجُود.

لأسبابٍ منهجيةٍ، ولأسبابٍ ذاتِ صِلَةٍ وَثيقـةٍ بالموضـوع، لـن نُحَـاوِلَ الانـدفاعَ نحوَ الإفادة من المعلومات الضئيلة المتاحة لنـا نَـصِيًّا في أَدَب العَجائِـب العـربي، أو الحوادث العجيبة في موسوعات الحيوان العربيـة. ذلـك أن الاهـتمام العـربي بـأدَبِ العَجائِب يندرج في فئة ''المعرفة'' التي لم تكن أبـداً سـوى معرفـة إخباريـة-خاصَّـةً بما هو مثير للفضول، وبـالنوادر والعجائـب، أكثـر منهـا عجائـب ''مُتَـصَوَّرَة'' بعَـينِ الخَيال. ذلك أن هذه المعلومات لا تنفتح على مساحة كافية نسمع فيها رنين الخيـال الممتد، ذلك الخيال التوليدي الرمزي. إن وحيـدَ قَـرْنٍ ''عَربيًّا'' مثـل هـذا، في أدب العجائـب العـربي، إذا كـان قـابلاً للتفـسير عـلى الإطـلاق، لم يُفْعَـمْ بالحيويـة الهرمينوطيقـا الدينيـة للـصوفية العربيـة/ الإسـلامية، أو حتـى الـشعبية القائمـة عـلى الخيـال، أو ذاتِ الحـسِّ بالمغـامرة، فـلا هـو بـالطبع تجَـوَّلَ في غابـات هركينيـا

=

Jaroslav Stetkevych, ''Arabic Poetry and Assorted Poetics,'' in Malcolm H. Kerr, ed., *Islamic Studies: A Tradition and its Problems*, (Malibu, California: Undena Publications, 1980), pp. 103-4.

وقد ترجمت ونشرت مع الأصل الإنجليزي في **الشعر العربي والاستشراق**، ترجمة وليد الهليس، مراجعة وتحرير وليد خازندار (أكسفورد: مركز البحوث في كلية سانت جونز، ٢٠٠٤)، ص٢٩-٥٥ والأصل الإنجليزي pp. 29-53.

الساحرة،(*) خالباً خيال أمثال يوليوس قيصر،(1) ولا وَجَدَ طريقَه إلى الشعر-الغنائي،

(*) نسبة إلى إقليم Hyrcania من الإمبراطورية الفارسية والإمبراطورية المقدونية القديمة، على الساحل الجنوبي والجنوبي الشرقي لبحر قزوين-المترجم.

(1) ج. يوليوس قيصر [١٠٠؟-٤٤ ق. م.]، **الحرب الغاليَّة،**

G. Julius Caesar, *The Gallic War* (*De Bello Gallico*), trans. H. J. Edwards (London: William Heinemann Ltd./Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1952), pp. 350/52, 351/53.

لم يكن ثَمَّةَ شَيءٌ في كتابات قيصر مجرد كتابة ''مدرسية.'' وهكذا، فإن اعتقاد قيصر في وجود وحيد القرن، وَجَدَ، في زمن شكسبير، توكيداً واضحاً شبيهاً بما في كتب الحيوان، واستلهاماً في مسرحيته الإليزابيثية **يوليوس قيصر** [عُرِضَتْ في ١٥٩٩] وفيها إشارات (الفصل ٢، المشهد ١)، فعلى حَدِّ تعبير ديسيوس بروتس المتآمر، ''إنه [قَيْصَرُ] يحُِبُّ أن يَسْمَعَ/ أنَّ حَيوانَ وَحيد القَرن يُمْكِنُ أنْ تَخُونَه الأشْجَار.'' إن هذا التحول المثير من الغابات الهركينية بوصفها مسكنَ وحيد القرن إلى الاعتقاد بأنه ''يُمْكِنُ أنْ تَخُونَه الأشْجَارُ [الهركينية]'' سَيَكْتَسِبُ دلالةً في مناقشتنا للهوية المعقدة لشجرة الأَرْطَى في ''لوحة الثور'' في القصيدة العربية الكلاسيكية (أنظر أدناه). ومرة أخرى، أو بالأحرى قبل هذا، في مسرحية **هنري السادس**، الجزء الثالث (الفصل ١، المشهد ٤)، نُجَابَهُ بافتنان شكسبير بالغابة الهركينية وبـ''معرفته'' بها، على الرغم من أنها هذه المرة دَغَلٌ ضمني في الغابة الهركينية المتنوعة، وهكذا في حديث يورك إلى الملكة مارجريت، فإن ''قَلْبَ النَّمِر مَلْفُوفٌ في وِشاحِ امرأة'':

لكنكِ أكثرُ وَحْشِيةً، أَكْثرُ عِناداً،-

أُوَّاهُ، عَشْرَةُ أضعافِ أكثرَ، - مِن نُمُور الهركينيا.

وكذلك في مسرحية مكبث، أيضاً، الفصل ٣، المشهد ٤، نلتفت إلى افتنان شكسبير الخفي بمعاني الهركينيا بارزاً في مثل ذلك الاقتراب الدال من ''كركدن مُسَلَّحاً،'' بمعنى أنه مُقَرَّنٌ [أي، لديه قرن/ قرون]-ناهيك عن النَّمِر العنيد-في تَعَجُّبِ مكبث [مخُاطِباً الشبح]:

فَلْتَقْتَرِبْ مِنِّي مثلَ الدُّبِّ الرُّوسِيِّ الكَالِح،

الكَرْكَدَن المُسَلَّح، أو النَّمِر الهركيني.

[ترجمة أخرى: **تعالَ إليَّ في صورة دُبٍّ رُوسِي أَشْعَث،**

أو خرتيت سَميكِ الجِلْدِ، أو نَمِرٍ فارسي.

انظر وليام شكسبير، مكبث، ترجمة حسين أحمد جلال (القاهرة: دار الشروق، [المقدمة ١٩٩٤]، ص٨٤- المترجم].

=

الرمزي، الأليجوري-من مثل قصيدة **الملكة الجِنِّيَّة** *The Faerie Queene* لإدموند سبنسر[1]- وبالتأكيد ليس قبل الحركات الحداثية في الشعر العربي في النصف

=

ويشير شكسبير بشكل مباشر إلى وحيد القرن، في مسرحيتين له، بمعنيين جدٍّ مختلفين. ففي **تيمون الأثيني**، الفصل ٤، المشهد ٣، يخاطب تيمون الفيلسوف المشاكس آبيمنتوس: ''فَلَوْ كُنْتَ حَيَواناً نادِراً كحيواناتِ الخُرافَة [وحيد القرن]، لَقَادَكَ شُمُوخُكَ المُتَعَجْرِفُ حَتْماً إلى الهَلاك، وَذَهَبْتَ ضَحِيَّةَ غَضَبِكَ'' [انظر **تيمون الأثيني**، تعريب أ. ر. مشاطي، إشراف نظير عبود، ص١٠٠-١٠١-المترجم]؛ وتَعَجُّبُ سبستيان المُتَحَوِّل إلى مَثَل في **العاصفة**، الفصل ٣، المشهد ٣) (حيث تتصل الإشارة هنا سياقيًّا بـ''عنقاء الجزيرة العربية''):

الآنَ أَمِيلُ إلى الاعتقادِ،
بِوُجُودِ وَحِيدِ القَرْنِ؛ وَأَنَّ في الجَزيرة العَرَبيَّةِ
شَجَرَةً وَاحِدَةً، ''عَرْشَ'' العَنقاءِ، عَنْقاءٌ واحِدَةٌ
فِي هَذه اللَّحْظَةِ تَحْكُمُ هُنَاكَ.

(١) بمغزى أليجوري، يصف إدموند سبنسر [١٥٥٢؟-١٥٩٩، شاعر إليزابيثي عظيم، تُعَدُّ قصيدتُه الملحمية **الملكة الجنية**، برغم عدم إنهائه إياها (فقد كتب ٦ أجزاء بين ١٥٩٠ و١٥٩٦ من بين ١٢ كتاباً كما خَطَّطَ)، تُحْفَةً فنية-المترجم]. خدعة الأسد، الشِّعَارَ الحيواني لإنجلترا، في قتاله مع وحيد القرن، الشِّعَار الحَيواني لاسكتلندا، **الملكة الجنية**،

(The *Faerie Queen* [Book II, Canto v, 10], ed. Thomas P. Roche, Jr, with assistance of C. Patrick O'Donnell, Jr [Penguin Books Ltd., Harmondsworth, Middlesex, 1978], p. 259: Book II, Canto v, 10):

كَمَا مِثلَ الأَسَدِ، الذي تَتَحَدَّى قُوَّتُهُ الإمبرياليةُ
وَحيدَ قَرْنٍ مُتَمَرِّداً،
كَي يَتَجَنَّبَ الهُجُومَ المُتَهَوِّرَ والـ stowre الغاضب
من خَصْم شديد، يَلْجَأُ إلى شَجَرَةٍ،
وَعندَما يَعْدُو بأقصَى مَا عِنْدَهُ يَتَجَسَّسُ،
وَيَنْزلِقُ جَانباً؛ وَاللحظَات التي يَسْعَى فيها هذا الوَحْشُ الغاضِبُ
بِقَرْنِهِ الثمين، المرغوب لدى أَعْدَائِهِ
يَضْرِبُ فِي جِذْعِ الشجَرَةِ stocke، وَمِنْ ثَمَّ لا يَنْجُو شَيءٌ،

=

الثاني من القرن العشرين.[1]

أما بالنسبة إلى التردد في تبني فكرة وجود وحيد قرن ''عربي'' في الشعر العربي الكلاسيكي، بوصف هذا الشعر المجال الأكثر مركزية للحياة العربية للخيال، وذلك لأن وحيد القرن لا يكشف لنا عن نفسه- في الشكل الذي ''نعرفه'' به- في المجال الشعري العربي بالصورة التي نزعم أننا نعرفه بها. ولكن هل ينبغي أن تكون هذه النقطة الأخيرة هي حقًّا نقطتنا الأخيرة، أم أنها ينبغي أن تكون بالأحرى نقطة البداية كي نعرف الكيفية والشكل اللذين ينبغي أن ''نعرف'' فيهما وحيد قرن عربيًّا؟ ولهذا سوف نوجه بوصلة ''بحثنا'' إلى المكان الذي تسكن فيه بحق، وتتطور الاستعارات والرموز الكبرى للثقافة الخيالية العربية، وإلى حيث يكمن فحسب الأمل في اكتشاف وحيد القرن ''العربي.'' ومن أجل هذا علينا أن ننظر مرة أخرى في عبارتنا السابقة عن وجود وحيد القرن في الشعر العربي

=

لكنْ بالنسبة إلى المُنْتَصِرِ القَوي يَسْتَلِمُ وَحْشٌ كَريمٌ.

من أجل تاريخ شعارية الأسد، ووحيد القرن في التقاليد الإنجليزية-الاسكتلندية، انظر شبرد، **تراث وحيد القرن**، ص٧٥-٧٧.

(١) بعيداً عن بعض المحاولات غير الموفَّقَة للاقتراب من موضوعة [=تيمة=فكرة شعرية] وحيد القرن، أو حتى مجرد ذكر اسمه، في الشعر العربي المعاصر، تقف قصيدة توفيق صايغ الطويلة (٤٣٥ بيتاً) بعنوان ''بضعةُ أسئلةٍ لِأَطْرَحَها عَلَى الكَرْكَدَنِّ''. وقد رَحَّب الناقد والشاعر الحداثي الرائد جبرا إبراهيم جبرا بهذه القصيدة وعدها [ضمن الديوان الذي صدرت فيه، ''ثلاثون قصيدة'']، ''أَجْرَأَ مَا صَدَرَ فِي العَرَبِيَّة مِنْ شِعْر وأعمقه.'' انظر النص العربي وترجمة إنجليزية له، ومناقشة جِدٍّ مُتَبَصِّرَة بقلم زَهْرَة حُسَين عَلي، ''جمالياتُ الفَوْضَى: أَصْدَاءُ نِيتْشَه وَيِيتْس فِي شِعْرِ توفيق صايغ''

Zahra A. Hussein Ali, ''The Aesthetics of Dissonance: Echoes of Nietzsche and Yeats in Tawfiq Sayigh's Poetry,'' *Journal of Arabic Literature* 30, no. 1 (1999): 1-32.

[ويمكن أن نضيف هنا أن الكَرْكَدَنَّ ذُكِرَ مراتٍ نادرة للغاية في الشعر العربي الكلاسيكي (مرةً في شعر ابن الرومي وأخرى في شعر المتنبي)-المترجم].

الكلاسيكي بما تنطوي عليه من مفارقة ونصف الحقيقة؛ ومن ثم نطرح على أنفسنا سؤالاً آخر: ''إذا لم يكن في الشكل الذي 'نعرف' به، فإذاً هل ثمة شكل آخر؟'' فأي أشكال، أو أي شكل، للوجود لدينا في الثقافة الخيالية العربية المرئية visual و''التصويرية'' ''visualizing'' – وخصوصاً إذا حاولنا أن نقترب من جذور تلك الثقافة (ومن عالمها الخيالي) بقدر الإمكان؟

هنا نستطيع أن نُعِيدَ تقريرَ ما هو واضح فحسب: يُعَدُّ الشعرُ العربي، على حدود الاستثناء، طريقَنا إلى الاقتراب من الثقافة العربية الخيالية المرئية (بمعنى التصويرية *imaging*). ومن هذا الشعر، بوصفه نسيجاً، سيكون علينا أن نبدأ، مع الاعتراف بأن هذا الاقتراب، منهجيًّا وباجتهادٍ لا مفرَّ منه، سيكون عمليةً تفصيليةً للمرور خلال الـ''كلمة'' وخلال اللغة في مظاهرها السيميوطيقية بوصفها تعدديةً للـ''لغات.'' وهكذا فإن الشعرية ''التصويرية'' للكلمة العربية، والطريقة التي تتكلَّمُ/ تَرْسُمُ/ تُلَوِّنُ بها – ''لُغَتَ''ـهَا – إلى ''لغة'' اللغة، الشعرية مرة أخرى؛ ومن هناك نَتَقَدَّمُ إلى ''لغة'' المعاني *topos*، والتي ستكشف في حَدِّ ذاتها عن معناها ومغزاها عندما تتوسَّلُ بـ''لغة'' البنية التي تحكمُ القصيدةَ الجاهلية. وإذاً فإنَّ مَنْهَجاً تَقَدُّمِيًّا بصرامة، واستقرائيًّا مَعْرِفِيًّا مثل هذا ينبغي أن يكونَ منهجَ صَائِدِ وَحيدِ القَرنِ.

١. خصائص اللغة الشعرية البدوية العتيقة

لَمْ تَكُنْ اللغةُ الشعريةُ العربيةُ البدويةُ، في نقطةٍ ما من الحقبة التاريخية العتيقة قبل الإسلام، ماديةً بالمعنى الصارم الذي تكشفُ عنه المعاجم اللغوية–ولَمْ تَكُنْ عَلَى الإطلاق بالصورةِ التي يُظَنُّ بها عندما تُوضَعُ في مقابل تَدَفُّقِها الدلالي اللاحق ذي الصياغة المفهومية الدقيقة. وإنما كانتْ لغةً معقدةً منذ البداية (المعروفة لنا)، أي غامضةً بطريقتها الخاصة: لقد قامتْ هذه اللغة على إدراكاتٍ مُرَكَّبَةٍ دونَ حُدُودٍ، يُمْكِنُ أنْ يُطْلَقَ عليها إدراكاتٌ ''صُوَرِيَّةٌ'' وفي تَحَوُّلِها المتوازي اللاحق إلى مناطقَ للمعنى أَتَتْ إلى الوجود، إذا جاز التعبير، على نَحْوٍ ضِمْنِيٍّ فحسب، استناداً إلى

وُجُودِ تلك الإدراكات الأولية التي أَصْبَحَتْ، فِي كَوْنها صُوَراً، وَحْدَاتٍ دِلالِيَّةً.

هكذا كان التعبيرُ ''المُصَوَّرُ'' للفكرة العربية العتيقة مُعَقَّداً للغاية في بنيته الصرفية، ذلك أن ''المُصَوَّرَ'' و''المُصَوِّرَ'' يَتَضَمَّنَانِ كُلِّيَّةَ إدراكٍ تَتَقَدَّمُ التفكيكَ التحليليَّ، ومن ثَمَّ التحويلَ الماديَّ، للدلالة-بالطريقة التي تكون عليها الصور، بمعنى أنها بسيطةٌ بشكلٍ شاملٍ ومُعَقَّدَةٌ بشكلٍ لا تحليلي. إن تحولاتِ المعنى في هذه اللغة ''المُصَوَّرَة'' كانت إلى حَدٍّ كبيرٍ متصلةً بوسيطِ التشابه الجزئي analogy. وهذا كان فيما بعد إجراءً مجُرَّداً بشكل بارز، اعتماداً على وضوح مجرد بشكل بارز. وأنْ تكونَ عمليةُ التوسُّط المُجَرَّدَةُ لم تُنْتِجْ بالضرورة ''تجريداً'' بالمعنى المعجمي - الدلالي، فهذه مسألة أخرى، ذلك لأنها، من خلال هذه العملية التوسطية المجرَّدة نفسها، لا تبدو قادمةً سوى من صورةٍ، أو إدراكٍ حاضرٍ لصورةٍ ماديةٍ أخرى بشكل موضوعي وفيما بعد بشكل مادي. على الأقل هذا ما يبدو أنه حَدَثَ عَلَى سَطْحِ الأَشْيَاءِ فِي المُعْجَم الشِّعْرِيِّ العَرَبيِّ.

من ناحية أخرى، فإن الصورة الجديدة المُتَحَصَّل عليها من خلال التوسط المجرد للتشابه الجزئي لم تَتَحَوَّلْ إلى صورة مادية بسهولة. لقد ظلتْ نتاجاً خياليًّا على نَحْوٍ كَامِنٍ: ورُبَّمَا ظلت، من الناحية التقنيّة تعويضاً بسيطاً عن الأشياء الملاحَظة، ولكنها ظلتْ في الحقيقة، وفي قَضْدِيَّةِ المعنى الخاص بها، قفزةً استعاريةً شاملةً ومثابرةً. وفقط بعد أن تَمَّ التوصلُ إلى المعنى، وتَمَّ الاستقرارُ عليه، وبعدَ أنْ فَقَدَ كُلٌّ مِن السابق الدلالي، والعملية التوسطية حُضُورَهُمَا الفعَّال (المُتَطَفِّل)، كان يمكن للاستعارة المُتَحَصَّل عليها أن تُعيدَ تشكيلَ نفسِها ماديًّا حول محْوَرِ دلالتها الخاص؛ وحتى الأشياء التي يمكن أن تكون قد طالبتْ بحقها، من خلال اللغة، بأكبر حُضُورٍ مادي في وعي البدوي بالواقع، من قبيل الحيوانات المستأنسة والوحشية، أدوات الحرب، والظواهر المناخية، قد فرضتْ نفسَها على عقل البدوي لُغَويًّا ليس من خلال الفردية الإشارية، ولكن من خلال وَفْرَةِ ظاهرة النعوت التشخيصية المتحوِّلة دلاليًّا - ليس للأشياء ''الكائنة،'' ''being'' ولكن

للأشياء ''الظاهرية،'' ''seeming'' ومن ثمَّ ''الملائمة'' ''becoming''. وهـذا ما يـشرح الميـل الـشعري العـربي الأسـلوبي نحـو أسـلوب التـشبيه: ''كـأنَّ ... كـأنَّ ... كأنَّ....''

لقد كان تحديداً ضِمْنَ هذه ''الصرامة'' المُمْلاَة بشكل أكثر أسلوبيَّةً للتشبيه أن العَلامِيَّةَ semiosis الأقدم والمستمرة بتماسك للشكل الشعري يمكن أن تترجم نفسها إلى وحدات بنيوية للمعنى؛ ولقد كانت الوحدات البنيوية ''الأصغر'' للمعنى المؤسَّسة على التشبيه هي التي جعلتْ تـشكيلَ البنيـة الـشاملة للقـصيدة أمـراً ممكنـاً. وضِمْنَ الصرامة التشبيهية للا حتمية المعنى الشبيهة بالتناقض الظاهري، فإن كل شيء، مع ذلك، كانَ ''مثل،'' على الرغم من عدم كونه ''نفسه،'' ولكن في الحقيقة أكثر من نفسه. وهكذا تَطَوَّرَ نِظامٌ مُعَيَّنٌ، أو مَنْهَجٌ مَعُيَّنٌ، للحصول على المعنى ضمن اللغة الشعرية العربية البدوية، والتي سيكون فيها النعتُ بديلاً ممكناً (وهو ما تَطَلَّبَ قَفْزَةً خَيَاليَّةً أبعد ''مُنْتِجَةً للدلالة'' ''semanticizing'') إما مُتَصَوَّرَة أو مُسْتَبْدَل بها كليـةً تقريبـاً عمليـةُ إحـلال اصـطلاحي؛ وفي عبـارة أخـرى، فـإن الدلالـة الـضمنية الموهمة تصبح لها اليد العليا على الدلالة الإشارية المادية، وذلـك في سياق دلاليـة المرجـع-في حـالات خاصـة إلى درجـة اسـتثناء الإشـارة [نفسها]. وهكـذا حـدثَ الاختفاء الكلي تقريباً من سياقات شعرية محورية لكلمة/ اسم إشـاري مـادي وعـلى وجه التحديد اسم الناقة. وعوضاً عنه جاءت مئات من النعوت (الإشـارية الـضمنية) ''الأسماء'' المعطاة للمشار إليه المفقود، الناقة، كي تسكن المعجم الشعري العـربي المبكر، مُقَرَّرَةً بشكل حرفي ''كلاسيكِيَّتَه.'' أما الناقة المأساوية فقد كانـت، عـلى مـا يبدو، في لا مكان. وعلاوة على هذا، فلم يكن هناك، في التشابه الجزئي التام، دَليـلٌ نَصِّي على أسماء/ مصطلحات إشارية للحيوانات سياقيًّا، مثـل التـشبيهات، موصـولة بالناقة: أي الحـمار الوحـشي، محـددة بـشكل مبـاشر، أي إشـاريًّا، فقـط في الـشروح اللغوية بوصفه ''حمار الوحش/ الحمار الوحـشي،'' و''الثـور الوحـشي،'' و''البقـرة الوحـشية.'' إنَّ كُلِّيَّـةَ الوجـود النـصي لكـلا الحيـوانَيْنِ بوصـفهما تَـشْبيهَيْنِ للناقـة في

رحيل الشاعر البدوي، أَكّدَتْ أنهما من أكثر النعوت الدلالية ثراءً في المعجم الشعري العربي.

إن الاختفاءَ التناقضي الظاهري، أو في الأغلب، الندرة المتطرفة لعملية الإشارة لَعِبَتْ في القصيدة العربية الكلاسيكية دَوْراً فيما وراءَ مجرد الدلالة والمزية الأسلوبية. فقد خَدَمَتْ كذلك بطريقة حاسمة كمؤشر سميوطيقي أو، في الحقيقة، كإشارة إجمالية بحيث كان استبدال الإشارة الضمنية بالإشارة الصريحة ''إعلاناً'' عن وصول الإحكام الموتيفي، أو الموضوعاتي- ومن ثم عن وصول المغزى البنيوي المتميز لذلك الإحكام في القصيدة. ومرة أخرى، أصبح هذا أمراً واضحاً على نحو خاص، ومهمًّا في قسم الرحيل في القصيدة، والذي ينبغي فيه لتشبيهات الحمار الوحشي، أو الثور الوحشي (عندما يَتَطَوَّرانِ إلى لَوْحَتَيْنِ لموضوعَتَيْنِ شعريَّتَيْنِ) أن تُفْرَدَا من خلال النعوت الإشارية الضمنية للحيوانَيْنِ واحداً وراءَ الآخر.[١]

في النهاية، خَدَمَ كُلُّ التفصيل الإشاري الضمني الضخم الناتج-وخصوصاً فيما يتصل بالتعقيد الدلالي للناقة، الحمار الوحشي، والثور الوحشي-أيضاً أغراضاً أوسع من تلك الخاصة بالاتصال المباشر. لقد حَالَ هذا التفصيل دونَ الخطوط المتحدة الأبعاد، الموضوعية الصعبة والأشياء الملموسة، وأَحَلَّ محَلَّها أشياءَ ''غيرَ ملموسة'' من مثل الشخصية، والكيفية، والانطباع، والصُّوَرِيَّة. وبهذه الطريقة، فإنَّ ما تَمَّ تأمينُه كانَ فوقَ كلِّ شيء شيئاً بَصَرِيًّا للإدراك الجمالي (ينبغي أن نَتَذَكَّرَ دائماً أن

---

(١) من أجل مناقشة سيميوطيقية وبنيوية للموضوع، فضلاً عن بعض الإحصاءات البارزة، انظر ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''الاسم والنعت: فقه تسمية الحيوان وسيميوطيقيته في الشعر العربي المبكر،''

Jaroslav Stetkevych, ''Name and Epithet: The Philology and Semiotics of Animal Nomenclature in Early Arabic Poetry,'' *Journal of Near Eastern Studies* 45, no. 2 (April 1986): 89-124.

[وقد نشرت مترجمة إلى العربية كما أشرنا في هامش سابق-المترجم].

معرفتنا بالواقع العربي القديم هي من خلال الشعر، ومن ثمَّ فهي معرفة جمالية) على نحو مميز بشكل كُلِّي إلى حَدٍّ أنه في الزمن الثقافي الذي ارتفعَ بِفَنِّ الموازيك (الأرابسك) إلى ذروته، وَأدَّى فيما بعدُ إلى الدُّوَار الشكلي للموازيك. وبهذا المعنى، فإن الكلمات، التي كانت شعرية قبل أن تكون لغوية، قفزت خارج قوالب المعنى التي لم تكن مجردَ نقوشٍ دلالية، وإنما تخُوماً، محُيطاتٍ، أو أنظمةً. وفي هذه فإن الكلمات تدور على محِوَرها و "يُصْبِحُ لهَا مَعْنَى."

علاوةً على هذا، فنحن نُواجِهُ في الحالة العربية لغةً كانت، في مراحلها العتيقة، بمعناها التشكيلي، وبالمعنى الأدبي، ذاتِ صرامةٍ غيرِ عاديةٍ تحَُدُّها الجغرافيا، والمناخ، والحياة النباتية والحيوانية، والسكانية. كانت اللغةُ العربيةُ كذلك محاطةً باستقرارها بشكل شديد الأثر-ذلك أنها لم تكنْ لغةَ عِرْقٍ أو شَعْبٍ مَرَّ في ماضيه القريب بمراحل متطاولة من الهجرات العابرة للقارات التي كانَ يمكنُ لها أن تُعيدَ تشكيلَها على نَحْوٍ مُتَطَرِّفٍ في كلِّ جانبٍ من جوانبِ استجاباتها اللغوية. لا يَشْهَدُ العَرَبُ، وللسبب نفسه الساميُّونَ، على تاريخ لغوي تشكيلي ممُزَّقٍ، أو حتى ما قبل التاريخ، مع دورات أساسية للهجرة. إن الاستمرار نفسه، من ثمَّ، يُصْبحُ عاملاً محُدَّداً بشكل دقيق، عندما يكونُ استمراراً في مكانٍ غيرِ مُتَغَيِّرٍ بوصفه ظَرْفاً كُلِّيًّا.

هكذا فإنَّ النظرَ إلى اللغة العربية في ماضيها المبكر قبل الإسلام كما وَجَدَتْ نَفْسَها مُسَجَّلةً (ليسَتْ مُشَفَّرَةً) في أدَبها، أي كما فَهِمَت نَفْسَها-وَأَصْبَحَت قابلةً للفهم بالنسبة إلينا-من داخل مجالها الواقعي الخاص، يُشَجِّعُنا على أن ندعوَ ما نراه فيها اختباراً قاسياً، سَقَطَتْ فيه كُلُّ التأثيلات السامية الواسعة، وأخرى لا سامية، لمفردات اللغة دونَ تجسيدٍ لواقعٍ مقبوضٍ عليه، وكذلك دونَ "الصورة" بَعْدُ، بل مجُرَّد الكلمات. ومع ذلك، فهذا سيكون فقط تظاهُراً عَقيماً لإدراك تحليلي مُستعاد. وفي الحالة العربية، لو كان علينا أن نختارَ، على سبيل المثال، ممارسةَ العملية العكسية لاستخلاص مواضع ظهور الناقة من مجال المعنى في اللغة العربية على نحو ما هي مُعْطَاةٌ لنا في شعرها، لَفَقَدْنَا في الحقيقة تقريباً المرونةَ التصويرية التي

تَتَمَتَّعُ بها هذه اللغة، مُكْتَسِبينَ في المقابل منطقةً واسعةً من المفردات كما لو كانت على الأعراف - ستكونُ حينئذٍ وَفْرَةً من مجرد مكونات معجمية سامية بشكل واسع، أو تبدو سامية، غيرَ قادرةٍ على تشكيل نفسها في ''لغة'' فعالة بصورة رمزية. ولهذا السبب، واتصالاً بالمنهج الذي نتبعه، علينا أن نَفْحَصَ الشعرَ العربيَّ القديمَ فَحْصاً مَوْضُوعاتيًّا، وليس مُعْجَمِيًّا بصورةٍ مجُرَّدَةٍ.

ينبغي علينا، على الأرجح، كي نبدأ بأشياء من هذا القبيل في اللغة العربية، أن نبدأ بالناقة، لأنها كانت من الوسائط الجوهرية، إن لم تَكُن الرَّحِمَ، لِفَهْمِ كثيرٍ من أشياءَ أخرى في تشكيل العالم البدوي للمعنى. وفي النهاية، مع ذلك، من الممكن أن نقولَ إن البديلَ الموسوس لتشريح الناقة وسلوكها، وهو ما مُدِحَتْ من أجله عَيْنُ البَدَوي بإسرافٍ عَلى يَدِ أصحابِ المعاجم والباحثين في الشعر الجاهلي، يأتي ليكونَ شيئاً لا يزيدُ على أكثر جوانب هذا الحيوان سُهُولةً وَمُباشَرَةً في الملاحظة. أما المجالات والأبعاد الأخرى، والتي تَتَضَمَّنُ الفَهْمَ البدوي للزمن بوصفه دَوَراتٍ موسمية، وللحياة بوصفها دَوْرَاتٍ بيولوجيةً، ولإحساسه بالأرض الخاصة والانتماء (الحِمَى)، وبالأفق الممتد أمامه بطبقاته المتحوِّلة وسراباته، وباختبار النفس ومعرفتها في مواجهتها الظلام، أو الضوء المُعْمي، للمجهول، أي بالصحراء-كُلُّ هذه كانتْ جُزءاً لا يَتَجَزَّأُ من اللغة المرجعية للشاعر البدوي، والتي يَقِفُ في المركز منها وَسيطُها، الناقةُ.

٢. القوالب الرمزية للفهم

في هذه النقطة علينا أن نُقَدِّمَ الإطارَ الشكلي في الشعر العربي الذي لا يَقَعُ فيه الفهمُ الرمزي للغة الشعرية العربية وحسب، وإنما ينبني داخله وينتظم. وإطارُ - **العمل** ''الفَعَّال'' هذا، الذي يُعَدُّ أكثرَ من مجرد إطار- هو القصيدة، في شكلها الأصيل، والحاسم في الحقيقة، للشعر العربي في الحقبة الجاهلية، وحقبة التحول المخضرمة. وفي الإطار المحدَّد بشكل دقيق والذخيرة الغنية من التيمات، والتي

تَتَوَزَّعُ بصرامة شكلية على أقسام القصيدة البنيوية النمطية الثلاثة-١. **النسيب** الغنائي - الرثائي؛ ٢. **الرحيل** (رحلة الصحراء)؛ و٣. **الفخر** الذاتي، أو المديح - يَجِدُ الانعكاسُ المُصَوَّرُ لعالم الشاعر البدوي طَرِيقَهُ إلى الوجود.

في مدخلنا الراهن، الذي لمَّا يَزَلْ استطراديًّا إلى موضوعنا النهائي عن وحيد القرن الشعري العربي، الذي ينبغي أن يكون بطبيعته مُرَاوِغاً، إن لم يَكُنْ وَهْمِيًّا بالإجمال، سَنُحَدِّدُ أنفسنا في معظم الأحيان بالقسم المتوسط من القصيدة؛ **الرحيل**. وهو القسم الذي حَرَّرَ فيه خيالُ الشاعر البدوي نَفْسَهُ من مملكة خبرات الماضي المكتملة، والمستثارَة وحسب في النشيد الرعوي الرثائي، المُرّ-الحلو لقسم **النسيب**. ومن هنا فصاعداً، يَجِدُ الشاعرُ نفسَه في رحلةٍ، رحلتِه، التي يكون فيها وحيداً، والتي ينبغي أن يكون فيها، حسب القواعد، وحيداً. وهنا نحن نتكلم عن الرحيل ''الكلاسيكي'' بشكل حقيقي، وهو لمَّا يَزَلْ على حاله قبل ما سيحدث له من غموض وهشاشة في الحقبة الأموية. وصحراؤه هي المجهول، وهي مواجهته الهامشية وعبوره الجوهريان-وهي صحراء لا يمكن تجَنُّبُهَا: مُمْكِنَةُ العُبُور لكن لا يُمِكْنُ الهروبُ منها. ومع ذلك، فإنْ نَبْحَثْ عن أوصاف تفصيلية، أو أكثر امتداداً، لهذه الصحراء في قصائد فعلية جاهلية، تُصِبْنا خَيْبَةُ أَمَلٍ لا نهايةَ لها، ذلك أنه إذا كان هناك بالمعنى الكامل للكلمة أوصاف كاملة للصحراء في الشعر العربي الجاهلي، فهو يَرِدُ بالأحرى في القسم الرثائي، النسيب، وهو مكان، أو باصطلاح باختين كرونوتوب/ زمكانية chronotope،(*) إذ لم يعد الشاعر موجوداً، وفي غيابه تمَّ

(*) ''الكرونوتوب،'' مصطلح استعمله العالم اللغوي والفيلسوف الأدبي الروسي ميخائيل باختين ليُحَدِّدَ به القالب المكاني-الزماني الذي يحكم الحالة الأساسية لكل السرود وأفعال لغوية أخرى. والمصطلح نفسه يمكن أن يترجم بـ ''الزمن-المكان'' أو ''الزمكان''، وقد طوره باختين في مقالته، ''أشكال الزمن والكرونوتوب في الرواية،'' ويقرر كاريل إمرسون ومايكل هولكيوست أن الكرونوتوب 'وحدة تحليل لدراسة اللغة طبقاً لنسبة الأنواع الزمانية والمكانية وخصائصها الممثلة في تلك اللغة.' ويقال إن كرونوتوبات معينة تقابل أنواعا أدبية معينة، أو طرقاً مستقرةً نِسْبِيَّة للقول، والتي =

استيعابُه في أنشودة أصلية عن الطبيعة، كما في المنظر الافتتاحي من معلقة لبيد. ومع ذلك، فصحراء - النسيب ليست المجهول الذي يقع على الشاعر عبء مواجهته أو المغامرة التي عليه أن يخوضها. أما المنظر الطبيعي لخبرة الشاعر البدوي في الرحيل، بإطاره المرجعي المختلف للغاية، فهو أقرب إلى أمريكا والت ويتمان، ''المنظر الواسع غير الواعي لروحي،'' منه إلى قول شكسبير الرعوي ''هذا العالم الصغير،/ هذا الحجر الكريم المُثبَّتُ في البحر الفضي.''

على الرغم من أنَّ أوصافَ الصحراءِ الممتدةِ لا تظهرُ بقوةٍ في النصوصِ الشعريةِ الجاهليةِ بصورةٍ كاملةٍ،(١) فهي لا تزالُ حاضرةً في شكلٍ مكثفٍ على نحوٍ =

تمُثّل بنفسها رؤًى أو إيديولوجيات خاصة للعالم. وإلى هذا المدى، فإن الكرونوتوب مفهوم معرفي وملمح سردي للغة. إن السمة المميزة للتحليل الكرونوتوبي، مقارنة باستعمالات أخرى للزمن في تحليل اللغة، ينبع من حقيقة أن باختين لا يمنح الزمن أو المكان امتيازاً خاصاً، فهما مُسْتَقلانِ بشكل مُطْلَقٍ وينبغي دراستهما من هذا المنطلق - المترجم.

(١) يصبحُ الوصفُ الشعري للصحراء أكثرَ تطوراً واكتمالاً مع الشعراء المخضرمين ''الانتقاليين''، من قبيل عمرو بن معدي كرب، الذي تَحْظَى صحراؤه المصوَّرَةُ بشكلٍ درامي بأربعة أبيات ([أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك الأصمعي]، **الأصمعيات**، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط٧ [القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٣٨٧/ ١٩٦٤]، رقم ٦١، ص١٧٦، الأبيات ٢٩-٣٢)، أو عندما يُكَرِّسُ لها ضابئ بن الحارث تسعة أبيات (**الأصمعيات**، رقم ٦٣، ص١٨٠-١٨١، الأبيات ٨-١٦). [وأبيات عمرو المقصودة هي:

٢٩.فكَمْ مِنْ غائِطٍ مِنْ دُونَ سَلْمى ... قليلِ الأُنسِ ليسَ بهِ كَتيعُ

٣٠.بهِ السِرْحانُ مُفترِشاً يديهِ ... كأنَّ بياضَ لبَّتِهِ الصَدِيعُ

٣١.وأرضٍ قَدْ قطعْتُ بهَا الهَوَاهِي ... مِنْ الجِنَّانِ سَربَخُهَا مَلِيعُ

٣٢.تَرى جِيفَ المَطِيّ بحافَتَيْهِ ... كأنَّ عِظامَهَا الرُخمُ الوُقُوعُ

٢٩- الغائط: المطمئن من الأرض الواسع، وكل ما انحدر من الأرض فقد غاط. ليس كتيع: أي أحد، وأصل الكتيع المنفرد من الناس. ٣٠- السرحان: الذئب. اللبة: وسط الصدر والمنحر. الصديع: الصبح. ٣١- الهواهي: ضوضاة الجن، الواحدة هوهاة. السربخ: ما بينها وبين أرض أخرى. المليع: =

ملموسٍ حتى عند أقدم الشعراء الجاهليين. وهكذا نجدُ في رحيلٍ من قصيدةٍ لعبيد بن الأبرص، جاذبيةً دراميةً أساسيةً لـ''رهبة الصحراء'' تَشُقُّ طريقَها المبكِّرَ المحدَّدَ =

الوسع من الأرض. (٣٢) الرخم: جمع رخمة، طائر أبيض-المترجم].

أما أبيات ضابئ فهي:

٨.وكَـمْ دُونَ لَـيْلَى مِـنْ فَـلاةٍ كـأنَّمَا	تجَلَّـلَ أعلاهَـا مُـلاءً مُفـصَّلا
٩.مهامِـهِ تيـهٍ مِـنْ عُنيـزَةَ أصـبحتْ	تخَـالُ بهَـا القَعْقَـاعَ غـاربِ أجـزَلا
١٠. مُخَنَّقَـةٍ لا يُهتَـدَى بِفَلاتِهَـا	مِـنْ القـومِ إلا مِـنْ مَـضَى وتـوكَّلا
١١. يُهـالُ بهَـا رَكـبُ الفـلاةِ مِـنَ الـرَدَى	وَمِـنْ خَـوْفِ هـادِيهِمْ ومَـا قَـدْ تحَمَّـلا
١٢.إذَا جـالَ فيهَـا الثـورُ شـبَّهَتَ شخْـصَهُ	بجـوزِ الفـلاةِ بربَرِيًّـا مجُلَّـلا
١٣.تُقطِّـعُ جُـونيَّ القَطَـا دُونَ مائِهَـا	إذَا الآلُ بالبيـدِ البَسَابسِ هَـروَلا
١٤.إذَا حـانَ فيهَـا وقعَـةُ الركـبِ لمْ تجِـدْ	بهَـا العِيسَ إلا جِلْـدَهَا مُـتَفَلِّلا
١٥.قطعْـتُ إلى معرُوفِهـا مُنكراتِهـا	إذَا البيـدُ همَّـتْ بالـضُحَى أنْ تَغَـوَّلا
١٦.بأدمـاءَ حُرْجُـوجٍ كـأنَّ بِـدَفِّهَا	تهاويـلَ هِـرٍّ أوْ تهاويـلَ أخْـيَلا

٨- تجلل الملاء: لبسها. والملاء: جمع ملاءة. المعضل: لعله 'المعضد'، والثوب المعضد أي المخطط على شكل العضد. ٩- المهامه: جمع مهمه، وهو المفازة الواسعة. القعقاع: الطريق لا يسلك إلا بمشقة. الغارب: أعلى مقدم السنام. الأجزل: البعير الذي قطع القتب غاربه. ١٠- مخفقة: يخفق فيه السراب، أي يضطرب. ١٢- بجوز الفلاة: أي في وسطها. البربر: جيل من الناس معروف. مجلل: قد جلل بثوب، أي ألبسه، شبه به الثور في بياض ظهره وسواد سائره. ١٣- جُوني القطا: نسبة إلى الجَون: وهو ضرب من القطا سود البطون والأجنحة، وهو أكبر من الكدري. الآل: السراب. البسابس: القفار. ١٤- الوقعة: النومة في آخر الليل. العيس: الإبل البيض يخالط بياضها شيء من الشقرة، واحدها أعيس والأنثى عيساء. ١٥- أي قطعت ما لا يعرف من هذه الفلاة حتى صرت إلى ما يعرف. تغول: تتغول. أي ليست بينة الطرق فهي تضلل أهلها. وتغولها: اشتباهها وتلونها. ١٦- أدماء: ناقة بيضاء. الحرجوج: الجسيمة الطويلة على وجه الأرض. الدف: الجنب. التهاويل: ما يهول به. الأخيل: طائر يتشاءمون به، وهو يقع على دبر البعير، ويقال إنه لا ينقر دبر البعير إلا خزل ظهره. وإنما يتشاءمون به لذلك-المترجم].

- موضوعاتيًّا إلى الظهور:

١٢ - وَخَـرْقٍ تَـصيحُ الهـامُ فيـهِ مَـعَ ... مَخوفٍ إذا ما جَنَّهُ اللَيـلُ مَرهـوبِ(*)

١٣ - قَطَعـتُ بِـصَهباءِ الـسَّرَاةِ شِـمِلَّةٍ ... تَـزِلُّ الوَلايـا عَـن جَوانِـبِ مَكـروبِ(١)

وقوله كذلك:

١٢ - هَـذا وَداوِيَّـةٍ يَعْمَـى الهُـداةُ بِهـا ... نـــاءٍ مَـــسافَتُها كَـــالبُرْدِ دَيمومَـــةْ

١٣ - جاوَزتُهـــا بِعَلَنـــداةٍ مُـــذَكَّرَةٍ ... عَيرانَـــةٍ كَعَـــلاةِ القَـــينِ مَلمومَـــةْ(٢)

وبطبيعة الحال، فإن القصيدة الوحيدة المعتمدة بقوة عن الصحراء في الشعر الجاهلي - والتي تحتوي على جوهر الرؤية الشعرية البدوية الكلية الموضوعاتية، التجريبية، الصُّوَرِيَّة، المدركَة بالحس، للصحراء -سَتَظَلُّ دائماً **لامية العرب** للشاعر الصعلوك الشنفرى.(٣) ومن ناحية أخرى، فإن مشهد السيل العظيم الذي يُتَوِّجُ نهايةَ معلقة امرئ القيس، ينتمي، داخل القصيدة، إلى قسم بنيوي مختلف على جدال في ذلك. وبطريقة أخرى، فإن صراحة الصحراء بوصفها موضوعةً في قسم الرحيل الهامشي للقصيدة، وهي لا تصل إلى أن تكون في حجم موتيف أو موضوعة

(*) الهام: ذكر البوم. والصدى: ذكر البوم أيضاً. جنه الليل: غطاه وستره. وناقة شملة: خفيفة سريعة مشمَّرة. الولايا: جمع ولية، البرذعة.

(١) عبيد بن الأبرص، **ديوانه** (بيروت: دار صادر/ دار بيروت، ١٣٨٤/ ١٩٦٤)، ص٣٨-٣٩.

(٢) عبيد بن الأبرص، **ديوانه**، ص١٣٦. [الداوية: الصحراء الواسعة. ومثلها الديمومة. وجمعها الدياميم. يعمى: يعيي. الهداة: الأدلاء. المسافة: ما بين الأرضين. العلنداة: مؤنث العلَنْدَى: البعيرُ الضخم. مذكرة: مشبهة بالجمل في الخَلْق والخُلُق. العيرانة من الإبل: الناجية في نشاطه، قيل: شبّهت بالعَيْرِ في سرعتها ونشاطها-المترجم].

(٣) من أجل مناقشة للامية العرب وترجمة لها [إلى الإنجليزية]، انظر: سوزان بينكني ستيتكيفيتش، **الصم الخوالد تتكلم: الشعر الجاهلي وشعرية الطقوس،**

Suzanne Pinckney Stetkevych, *The Mute Immortals Speak: Pre-Islamic Poetry and the Poetics of Ritual* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1993), pp. 119-57.

ضمنية، لا تظهرُ حتى الحقبة الأموية - وخصوصاً حتى شعر ذي الرمة (ت ١١٧/ ٧٣٥).

لكن هذه النظرة ستظل نظرة من الخارج فحسب، تقريباً من خارج الرؤية، إذا كان للتناقض الظاهري أن يصمد بنفسه. وفي هذه النظرة من الخارج، أيضاً، تكون ملاحظة محمود عبد الله الجادر الموضوعية صحيحة: الصحراء بوصفها ''موضوع'' الوصف في الشعر الجاهلي أقل من أن تكون منظراً حيويًّا على نحو ما هي عليه في الحقبة المخضرمة. إنه يراها كما لو كانت ''صورة صامتة.''[1] ويؤكد هذا كذلك المقتبسان اللذان أخذناهما من عبيد بن الأبرص أعلاه.

إن العدول الظاهري في التركيز-من الناقة إلى الجدلية المتعارضة [أي عنصر الصراع] لمشاهد الحيوان، يذكرنا فحسب، مع ذلك، بالناقة نفسها بوصفها ''الوسيط'' المركزي لكل الخبرة بالمعنى الهامشي في الرحيل التقليدي. ذلك أننا سرعان ما ندركُ، من خلال ما يَطْرَأُ إِثرَ دخول الشاعر البدوي إلى الصحراء الخبير بها، أنَّ اللغة الكلية للبنية في الرحيل هي لغة الرؤى الذاتية للشاعر، ولمظاهر الواقع المقدسة epiphanies لديه. ومع ذلك، فإن هذه الرؤى لا يصل الشاعر إليها في سرد مباشر، وشخصي بوصفه شريكاً مُعْلَناً عنه، نَاهِيكَ أن يكون شخصية أساسية. إنه لا يضع نفسه في مقدمة الأحداث. وتختفي ''ذاته'' الشعرية. وهو يكاد يكون الشخصية التي تتكلم في كل هذا الذي يحدث إِثرَ رؤياه الذاتية لرحيله. وبدلاً من ذلك، فإن ما يحدث في الرحيل هو سلسلة من انتقالات للشخصية، تَشَخُّصَاتٌ مُتَحَوِّلة، أو لنقل بشكلٍ أكثرَ دقةً، سلسلةٌ من القصص الرمزية الأليجورية: فناقةُ الشاعر تقومُ بدورها بدلاً من الشاعر: ولكن ما إنْ تأخذُ على عاتقها هذا الدور حتى تَتَخَلَّى عنه إلى الحلقة التالية في السلسلة الأليجورية، التي يمكن أن تكون قصة

---

(١) محمود عبد الله الجادر، **شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين. دراسة تحليلية** (بغداد: دار الرسالة للطباعة، ١٩٧٩)، ص٣٧٤-٣٧٦.

الحمار الوحشي أو الثور/ البقرة الوحشية، أو كلا الحيوانَيْن في تتابع جدلي.[1] ومع ذلك فإن الحضور الفرعي الهامشي، والنامي باطنيًّا (المُضْمَرَ) للناقة لن يختفي خلال طبقات الموضوعة السردية المختلفة، أو الدرامية الخاصة بباقي الرحيل، وذلك لأن دَوْرَها التوسطي والبنيوي في الرحيل يجب أن يظل حاضراً، بصرف النظر عن مدى خُفُوت حُضُورها النصي، أو حتى حُضُورها الضمني. ومن دون هذا الحُضُور، وأنا أَتجَنَّبُ عن عَمْدٍ كَلِمَةَ البُرْهَان، فإن وَصْلاَت الحَلَقات الخاصة بحكايات الحيوان الأخرى، الحمار الوحشي، والثور الوحشي، سوف تكون هكذا: حكايات غير بنيوية، غير متصلة فَقَدَتْ مَعْنَاها وَوَظِيفتَها بوصفها قصصاً رمزيةً مُتَضَامَّةً معاً. بل إنها سوف تصبح فحسب صُوَراً قَلَمِيَّة سردية، أو صُوَرِيَّة غير منتظمة، أو ''منتظمة عشوائيًّا،'' إذا صَحَّ التعبير. وعلاوةً على هذا، فإن ما يحدث

---

(١) من أجل مناقشة متبصِّرة للمركزية الموضوعاتية للناقة في الرحيل الجاهلي وتحديد تشبيهَيْ الحمار الوحشي، والثور الوحشي، انظر س. ب. ستيتكيفيتش، **الصم الخوالد تتكلم**، ص٢٧-٣٣. وهناك وصلة سردية ثالثة ممكنة في ''أليجورية'' تشخيص الناقة من خلال التشبيهات في الرحيل الكلاسيكي، أي التشبيه بالنعامة [وأحياناً بالظليم، ذكر النعامة]. وهو تشبيه يُعَدُّ أكثر ندرةً من التشبيهَيْن الآخرَيْنِ المُشَخَّصَيْن للناقة، وعلى الرغم من أنه يُضيفُ بُعْدَهُ الخاص إلى خبرة الصحراء، كما يحدث مع كل شيء يدخل إلى الرحيل، بغنائيته المهيمنة، فإنه أقرب إلى الغنائية الخاصة بالنسيب والخاصة بالقطا. ويرى وهب رومية، (**الرحلة في القصيدة الجاهلية** (بيروت: اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، ١٩٧٥)، ص١٥٣)، أيضاً، جوانب رعوية بعينها في ''لوحة'' النعامة، ويسرد بعض أسماء أكثر الشعراء تميزاً في تناول هذا الموضوع-مثل امرئ القيس، قيس بن الخطيم، علقمة الفحل، بشر بن أبي خازم، عنترة، وزهير بن أبي سلمى. وإلى هذه القائمة يمكن أن نضيف ثعلبة بن صعير المازني والحارث بن حلزة اليشكري. وبالنسبة إلى الشاعر الأخير هذا فإن صورة النعامة في تناولها المحدود نسبيًّا (أربعة أبيات)، ليست رعوية تماماً كما يمكن أن تكون من منظور رومية، لأن النعامة فيها قَلِقَةٌ ومَهْمُومَة، جِدُّ شبيهةٍ بما يكون في حالة الثور الوحشي، ويشعر المرء بوجود الصائد، أو الخوف منه، بالمثل. انظر القصيدة، السادسة في المعلقات، في أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري، **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط٣ (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٩)، ص٤٤٠-٤٤٣ (الأبيات ٩-١٢).

بصورة جوهريَّة أنَّ المادة البنيوية التي تَشُدُّ أجزاءَ الرحيل الكلي بعضَها إلى بعض في القصيدة سوف تتلاشى من دون الناقة بوصفها في حالة حَمْلٍ (لشخصية الشاعر الشعرية) وليست مجرد ناقلة له من مكان إلى آخر. فالناقة ليست أَقَلَّ من أن تكون قِناعاً للشاعر بقدر ما يكون الحمار الوحشي أو الثور الوحشي-داخل منطق السلسلة- قِنَاعَيْنِ للناقة، ومن ثمَّ للشاعر القائم بالرحلة. وعلاوةً على هذا، فطالما أن الناقة في النهاية ليست سوى التعبير العتيق، الطوطمي لـأنيما الشاعر الخاصة-أو ''روحه الخارجية''[1] الفريزرية [نسبة إلى جيمس فريزر]-فإن الشاعر يُخْفِي نفسَه بقدر ما يَكْشِفُ عنها، فيما وراءَ قناعها ذي الطبقات الأليجورية المتعددة بأصدائه المتصاعدة العميقة الأغوار.

٣. أليجوريات الهوية في لوحات الحيوان

احتفاظاً بهذه العلاقات الرئيسة للهوية في الذهن، يمكننا أن نمضي إلى المشهدين الأخيرين المكونين للقناع الأليجوري للشاعر البدوي في رحيل قصيدته، أو بالأحرى، لوحتَيْ الحمار الوحشي والثور الوحشي. وعلى الرغم من أن هذين الحيوانَيْنِ يَردانِ في الرحيل بوصفهما تشبيهَيْنِ ''استطراديَيْنِ'' digressive للناقة،

---

(١) عن ''الروح الخارجية'' لدى فريزر، انظر جيمس جورج فريزر: **الغصن الذهبي: دراسة في السحر والدين،**

James George Frazer, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, 1 Volume, Abridged Edition (New York: Macmillan Publishing Company, Collier Books, 1963), Chapters LXVI/LXVII (pp. 773-802).

انظر كذلك ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''الصيد في القصيدة العربية: إرهاصات الطردية،''

Jaroslav Stetkevych, ''The Hunt in the Arabic *Qaṣīdah*: The Antecedents of the *Ṭardiyyah*,'' in J. R. Smart, ed. *Tradition and Modernity in Arabic Language and Literature* (Surrey: Curzon Press, 1996), p. 104.

[كَـأَنّي وَرَحـلي فَـوقَ أَحقَـبَ قـارِحٍ بِـشُربَةَ أَو طـافٍ بِعِرنـانَ مـوجِسِ،](*)

فهما يَتَطَوَّرَانِ مع ذلك أُسْلُوبيًّا إلى لـوحتَيْنِ مُسْتَقِلَّتَيْنِ نَـصِيًّا، وأشبه عـلى نحـو بـارز بالـصور والوحـدات الإكفراسـية(*) ekphrastic ذات الافتتاحيـة المُـؤَطِّرَة

(*) البيت لامرئ القيس من قصيدة قصيرة (١٣ بيتاً) ذات نسيب جِدٍّ مختصر (البيتـان ١-٢)، ثـم البيت المذكور، وبعدها يستمر الشاعر إلى نهاية القصيدة في 'حكاية' الثور الوحشي المشار إليه بنعتَيْ 'طافٍ ... مُوجسٍ.'' أما الحمار الوحشي، فَمُشار إليـه فحسب مـن خلال نَعْتَيْ ''أحقب قارح'' في الشطر الأول من البيت المذكور. والطريف أن الشاعر يعود في نهاية القصيدة (البيت ١٣) إلى تشبيه الثور الوحشي الذي انتصر على كلاب الصيد بأنه مثل فحل الإبل البيض الكرم المحكمة البنيان:

وَغَـوَّرنَ في ظِـلِّ الغَـضَى وَتَرَكْنَـهُ كَقِـرْمِ الهجـانِ الفـادِرِ المُتَـشَمِّسِ

فهذه 'العودة' إلى 'الجمل' تشبيهاً للثور الوحشي الذي هو تشبيه لـ'الناقة' بمثابة 'تذكير' من الشاعر أنه كان واعياً طوال الوقت بالخيط الرابط بين الناقة، والثور الوحشي، في هذه الحالة، بمعنى أنه لم 'يَنْسَ' الناقة تماماً، وهو ما يظهر أحياناً، أيضاً، في تشبيه الشاعر ناقته بالفحل من الإبل في عظم خلقه في بداية الرحيل، ''جُمَالِيَّة''.

(*) مصطلح ''الإكفراسس'' معناه الأصلي كما فهم في البلاغة الغربية ''وصف واضح ومحدد'' لأي موضوع، ولكنه في الفهم الحديث يحمل معنى أكثر تحديداً، ''تمثيل لفظي لنصوص غير لفظية.'' وقد أشار ستيتكيفيتش في السياق الراهن إلى أنه ذكر في هامش مطول في مقالته عن الصيد (١٩٩٦، ص١١٦-١١٧، هـ٥) هذا المصطلح وإمكان تطبيقه على لوحَتَيْ الحمار والثور الوحشيين في رحيل القصيدة العربية. وهو في ذلك الهامش، والذي كان في سياق مشابه للسياق الراهن ولذلك نقله هنا إلى المتن في المقالة الراهنة وأشار إليه في الهامش التالي هنا (وفي الأصل ص٩٠-٩١، هـ١٦). وهو يقول في هامش المقالة الأولى أن طرحه هناك لمصطلح 'الإكفراسيس' 'ekphrasis' بمعنى دقيق وحرفي بوصفه تعريفاً ممكناً للتشبيهات التي ترد في قسم الرحيل في القصيدة الجاهلية، يمكن أن يبدو، للوهلة الأولى، مضللاً. ولكنه يرى أن ربطه بين الإكفراسس ولوحات الحيوان هذه رَبْطٌ تأويلي، آخذاً في الحسبان أن هذه التشبيهات ضمن إطار اللوحة الإكفراسية لكل منها ينبغي أن تفهم بوصفها شرطاً ضمنيًّا للهوية الشكلية لتصوير الشخصية الأساسية في الرحيل، أي الناقة. انظر أكيكو موتويوشي سومي، **الوصف في الشعر العربي الكلاسيكي: الوصف، الإكفراسس، ونظرية تداخل الفنون،**

Akiko Motoyoshi Sumi, *Description in Classical Arabic Poetry: Waṣf,*
=

والختـام. ولأنهـما يَـرِدَانِ بوصـفهما تَـشْبيهَيْنِ للناقـة، ويَتَحَـوَّلانِ مـن ثـمَّ إلى ''استطرادَيْنِ،'' فقد أصبحَ شائعاً تحديدهما وَصفيًّا من حيث هما ''تَشْبيهانِ مُمْتَـدَّانِ، استطراديانِ''- استعارةً للمصطلح النقدي الهوميري؛ ''الاستطراد الملحمي،'' دون أن يحمل معه ما ينطوي عليه من دلالات اصطلاحية.

هنا سوف أستطرد بنفسي للحظةٍ كي أشرحَ استعمالي لمفهوم الإكفراسيس تطبيقاً على شعرية الرحيل الجاهلي وأسلوبيته. ذلك أن المعنى الحاسم والحرفي، الذي يمكن أن يبدو للوهلة الأولى في طرحي لمصطلح ''الإكفراسيس'' بوصفه تأطيراً ممكناً لتشبيهات القصيدة الجاهلية الممتدة في قسم الرحيل، أمراً في غير محله. ومع ذلك، فينبغي أن يكون واضحاً أن ربطي التأويلي بين الإكفراسس ومفهوم ''اللوحة'' يأخذ في حسبانه أن تشبيهات الحيوان الممتدة ''القابلة للتأطير'' تُفْهَمُ بوصفها شرطاً ضمنيًّا للهوية الشكلية لتصوير الشخصية الأساسية ''figura'' في الرحيل، أي الناقة. وينبغي أن يُفْهَمَ هذا الربطُ في حَدِّ ذاته بوصفه إجراءً هرمنيوطيقيًّا لتسهيل الانتقال بمادة شعرية معينة – لوحات الحيوان الإكفراسية - من ''زمنيتها'' الكامنة من جهة السرد-بما هو-تمثيل إلى ''المكانية'' والقابلية للتشكيل plasticity. فالمفهوم الشكلي لـ''اللوحة'' يشير بنفسه في المقام الأول إلى شيء يوحي بالشيئية، والمرئية، وقابلية اللمس. وحينئذٍ فحسب يسمح بإمكانية التجريد والتشكيل figuration أو يقترح هذه الإمكانية. لقد كانت الفنون التشكيلية نفسها، في تاريخ التمثيل التشكيلي plastic، أو تطوره، مع ذلك، كما هي في الرسم والنحت على السواء، هي الأولى التي حاولت أن تعبر حدود المكاني/

=

Ekphrasis, and Interarts Theory, (Brill: Leiden, Boston, 2004), p. viii.

وقد أشار إليها ستيتكيفيتش في الهامش المذكور في المتن، وذلك في إطار مقالة لها (١٩٩٩) تعد فصلاً من الكتاب المذكور هنا الذي هو في الأصل أطروحة دكتوراه قامت بها سومي تحت إشراف سوزان ستيتكيفيتش-المترجم.

التشكيلي والزمني/ اللفظي - وعلى نحو دقيق من خلال الغموض التشكيلي/ الزمني المناسب لمفهوم ''اللوحات'' التي يمكن أن تُشَكِّلَ كذلك سلسلةً من قبيل الصور المزدوجة على ألواح مزدوجة diptychs، أو الصور المرسومة على ثلاثة ألواح منفصلة triptychs، إلخ. وهكذا فإن عبارة ''كما يكون الرسم يكون الشعر'' *Ut pictura poesis* تعكس القلقلة، والمرونة اللتين تمُيِّزانِ مناطق الحدود بين كلا الفَنَّيْنِ مع تَوَجُّهٍ ثنائي كامل.(١)

إن الحديث عن لَوْحَتَيْ التشبيه الإكفراسيتين اللتين تُلَخِّصَانِ بصور ضمنية وتحُدِّدانِ، وتَزْعُمانِ خُصوصيةً ما لجوانب من ناقة رحيل الشاعر، والحديث من خلالها الذي يُلَخِّصُ ويحُدِّدُ، عبرَ وَجْهِ شَبَهٍ محذوف مرتَيْنِ، الشاعرَ نفسَه، هو بمثابة مجرد حديث بعبارات نصية كمية عن أغلب نصوص الرحيل-الجاهلي، المخضرم، وفي الحقيقة عن النصوص الأموية المبكرة بشكل متزايد. وإذا لم يكن ثمة شيء سوى الجدل الهرمينوطيقي الكمي الحافز لنا كي نفحص بدقة هذه الحقيقة النصية الشكلية، فسيبقى علينا أن نخلص إلى نقد فاحص يذهب إلى ما وراء ما هو واضح-أي، الزعم بأن الشاعر البدوي لم يكن أكثر من مجرد مراقب ماهر لعالم الحيوان من حوله.

علينا أن نذهب إلى أبعد من هذا، ونسأل بضعة أسئلة: لماذا يقتصر الأمرُ على لَوْحَتَيْنِ للحيوان فقط، الحمار الوحشي و/ أو الثور الوحشي (مع لوحة للنعامة أقل

---

(١) انظر مناقشتي للوحات الحيوان في الرحيل بوصفها ظواهر إكفراسية في ي. ستيتكيفيتش، ''الصيد في القصيدة العربية،'' ص١١٦-١١٧ (هامش رقم ٥). وقد التفتت أكيكو موتويوشي مؤخراً بإلحاح إلى مسألة الإكفراسس في حقب ومظاهر أخرى في الشعر العربي الكلاسيكي. انظر أكيكو موتويوشي، ''الشعر وفن التصوير: بورتريه مزدوج في قصيدة المدح العربية لابن زمرك،''
Akiko Motoyoshi, ''Poetry and Portraiture: A Double Portrait in an Arabic Panegyric by Ibn Zamrak,'' *Journal of Arabic Literature* 30, no. 3 (1999): 199-239.

صرامة من الناحية البنيوية)[1] في الرحيل المبكر؛ ولماذا يكون البناء الموضوعاتي الداخلي لكل ''قصة' حيوان في هاتَيْنِ اللوحَتَيْنِ مُقَرَّرًا بشكل نمطي كليًّا؛ أي لماذا يُكَرِّرُ كُلُّ نمط للقصةَ نفسها بشكل عنيد؛ ولماذا لا تكون التيماتُ المؤطِّرة فقط، وإنما معها كذلك، بإلحاح وتركيز كلي، الموتيفاتُ الداخليةُ للتيمات بكلماتها المفاتيح العميقة الغور مسيطرةً بشكل قوي دلاليًّا وسميوطيقيًّا في كل نمط من هاتَيْنِ اللوحَتَيْنِ على التوالي. إن هذه الأسئلة، إلى جانب كونها أسئلة، هي بمثابة افتراضات تأويلية بالدرجة البلاغية نفسها.

قَبْلَ أنْ نَذْهَبَ إلى الخصوصيات التي تَتَعَلَّقُ بكلٍّ من الأسئلة السابقة والافتراضات المرتبطة بها، ينبغي أن نعطي تشخيصاً جوهريًّا في البداية لِلَوْحَتَيْ الحمار الوحشي، والثور الوحشي: فَلَوْحَةُ الحمار الوحشي تُقَدِّمُ لنا حيواناً اجتماعيًّا عَبْرَ الفصول المتغيرة. إنه حيوانٌ قطيع، بصرف النظر عن محدوديَّة قَطِيعِه. وفي القَطِيع، المُقَدَّم لنا شعريًّا في صورة أسرة، يكون لِلْفَحْل كُلُّ امتيازات السمات البيولوجية، والفسيولوجية[2] التي تكون لجَدٍّ أعلى، وقائد غيور شبيهٍ بشيخ جليل. وهو لا يكون وحده أبداً، سواء أكان الحيوانَ القائد لقطيعه/ أسرته (أو بوصفه سيدَها المنوط بتوجيهها) وبوصفه الشخصية الرئيسة، أو ''الشخصية''

---

(١) إن الزعم العام بمصداقية متساوية لكل لوحات الحيوان الثلاث في الرحيل هو أن الحيوانات الثلاثة حيوانات هاربة بشكل استثنائي، وبالتالي مناسبة بوصفها تشبيهات للناقة. وهذا، بالطبع، صحيح بشكل موضوعي، ولكنه كذلك صحيح بشكل ما فوق الشعري. وفي القصيدة الجاهلية لا يكون هذا، مع ذلك، جَدَلاً أو شرحاً مشروعاً بالضرورة، لأن حضوره في لوحة الثور الوحشي، لا يعد حضور هارب يعدو لكنه، بمغزى رمزي حاسم، حضور محارب يجرح خصمه بقرنيه.

(٢) إن التشخيص الجنسي/ العشقي المشروع سيميوطيقيًّا للحمار الوحشي يُشَدَّدُ عليه صوتيًّا عبر التنويعات الترابطية الواضحة من خلال النقل، والتحول المكاني في [الحرف/ الصوت الأول من اسم الحيوان] (عَ/ أ) لاسم ذكر الحمار الوحشي (ولكن كذلك الحمار المستأنس): 'عَيْر' (ذكر الحمار) و'أير' (قضيب)؛ وأنثى النوع: 'أتان' و'عانة'.

''persona'' الفاعلة الرئيسة لِلَوْحَة المُحْكِيَّة أو المُمَثَّلَة.

على نحو نقيض بالكلية تكونُ شخصيةُ الثور الوحشي وصورتُه. فسواءً أكان ثوراً ذكراً أم بقرةً أنثى (كما في معلقة لبيد)، فإن الثور الوحشي يكون وحيداً أُنطُولُوجيًّا، وحيداً على نحو مُدْرَكٍ، إن لم يكن على نحو ''فسيولوجي،'' وبشكل جوهري في عزلة وجودية، منفصلاً عن سِرْبه- **مُتَوَحِّداً** ***Einzelgänger*** [**مُفْرَداً** وَحَداً] كليًّا.[١] فالثور تجسيد للعزلة الأيقونية التي يفرضها العرفُ الرمزي العتيق الذي يحكم صيد الثور في الرحيل العربي الكلاسيكي. كذلك، فإن الثور الشعري ليس كائناً بيولوجيًّا-فسيولوجيًّا على نحو متميز.[٢] هذا هو جوهر المثال الشعري للثور الوحشي، فيما يكون جوهر مثال الحمار الوحشي أن الشخصية الرئيسة فيه شخصية اجتماعية دائماً، وأرضية بصورة استعراضية.

لِتقديم مِثالٍ، أولاً للوحة الحمار الوحشي، نَتَحَوَّلُ إلى شاعر قوي بشكل بارز

---

(١) انظر مناقشتي عن البقر الوحشي، وخصوصاً البقرة الوحشية، في معلقة لبيد، في ي. ستيتكيفيتش، ''الصيد في القصيدة العربية،'' ص١٠٧-١٠٨. وبالنسبة إلى التفريق النقدي بين لَوْحَتَيْ الحيوان، الحمار الوحشي، والثور الوحشي، وبشكل أكثر أهمية، بالنسبة إلى المحاولة الأولى لتحليل البعد الرمزي، والأسطوري للثور الوحشي كما يظهر في لوحة الرحيل، فإن أقدم عمل هو للباحث العراقي عبد الجبار المطلبي (''محاولة لتفسير مظهر من مظاهر القصيدة الجاهلية: قصة ثور الوحش، وتفسير وجوده في القصيدة الجاهلية،'' **مجلة كلية الآداب** ١٢ (١٩٦٩)، بغداد، ص٢٣٥ وما يليها.

(٢) مهما يكن من أمر، فإن هذه الصورة ''الشعرية'' للثور خارج الواقع الجاهلي المتصل بصنع الأساطير تتناقض في عمل نثري، ما فوق الشعري بطريقة لافتة للنظر وهو، مع ذلك، لا ينأى كليًّا عن الأشياء المتخيلة، وتحديداً، الموسوعة الحيوانية لكمال الدين الدميري (ت ٨٠٨/ ١٤٠٥)، وعلى هامشها حواشي زكريا محمد القزويني، **حياة الحيوان الكبرى، وبهامشه عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات**، ٢ مج. (بيروت: إحياء التراث العربي، د. ت.)، ١: ١٣٩. وفيه، يمثل البقر الوحشي مدفوعاً بـ''شَبَقٍ وشَهْوَة'' إلى حَدٍّ محاولة الاجتماع الجنسي بالثيران الذكور عندما تَنْفُرُ منه إناثُ قطيعه الحوامل. إن هذه الصورة للثور الوحشي الذكر بالتالي تُقَرِّبُهُ من الصورة ''النموذجية'' للحمار الوحشي في الشعر. ومن أجل تشخيص/ وصف الدميري اللا شعري الموازي للحمار الوحشي-وهذه المرة جِدُّ قريب من صورة هذا الحيوان ''الشعرية''-انظر ١: ٢٣٠.

من جيل الوسط الجاهلي، أَوْس بن حَجَر، في قصيدته الفائية. وفيها، بعد نسيب من تسعة أبيات، يبدأ الشاعر رحيله بمقطع محُكَم بشكل غير معتاد عن الناقة (الأبيات ١٠-٢٦)، وهو مقطع وصفي تماماً.(*) يُمَهِّدُ هذا المقطع لتشبيهه الفائق للحمار الوحشي، وهو في حَدِّ ذاته لوحةٌ من واحد وثلاثين بيتاً (٢٧-٥٧). وهكذا فإن اللوحة الافتتاحية تأتي لِتُعْلِنَ أنَّ الكُلَّ تشبيهٌ للناقة، تَكْشِفُ بعدها صورة/ لوحة الحمار الوحشي، صورة بعد أخرى، في تقطُّع إردافي، عن تفصيلاتها:

٢٧. كَأَنّي كَسَوتُ الرَحلَ أَحقَبَ قارِباً   لَـهُ بِجُنـوبِ الـشَيِّطَينِ مَـساوِفُ(*)

(*) [المقصود هنا قصيدة أوس بن حجر التي مطلعها:

١. تَنَكَّـرَ بَعـدي مِـن أُمَيمَـةَ صـائِفُ   فَـبِركٌ فَـأَعلى تَولَـبٍ فَالمَخـالِفُ

والمقصود بالمقطع الوصفي هنا أن الشاعر يصف الناقة بصفات 'متعددة' دون صورة الحمار الوحشي أو الثور الوحشي، فأوس يصف الناقة في هذه الأبيات (١٠-٢٦) بأنها مثل 'الفحل'، وبأنها 'عنس أمون' أي صخرة وثيقة الخلق، وأنها ذات لون أحمر 'كميت'، وأنها صلبة مثل السندان 'علاة' وأن صريفها مثل صريف البكرة في البئر، إلخ. انظر تحليلاً لهذه القصيدة في حسن البنا عز الدين، **الكلمات والأشياء: التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي، دراسة نقدية** (بيروت: دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٩)، ص١٧٦-١٨١، وهو يحللها في ظل قصيدة مشابهة لثعلبة بن عمرو، من منظور الأطلال، ورثاء الذات (في قصيدة ثعلبة) من جهة، والشاعر والناقة (في قصيدة أوس) من جهة أخرى. وقد أشار عز الدين، في هامش بصفحة ١٦٨ إلى ياروسلاف ستيتكيفيتش ورأيه في فكرة رثاء الذات المثارة في قصيدة ثعلبة، كما أشار إلى مقالته عن نعوت الحيوان [مقالة الناقة] (في هامش صفحة ١٧٥). وقد نلاحظ هنا بيتاً يبدأ به أوس 'وصف' الناقة باستعمال الفعل 'وصف' وبعض مشتقاته؛ قال:

١٢. وَعَـنسٍ أَمـونٍ قَـد تَعَلَّـتُ مَتنَهـا   عَـلى صِـفَةٍ أَو لَم يَـصِف لِيَ واصِـفُ

وهو استعمال نادر حقًّا في الشعر الجاهلي والمخضرم على نحو ما يُبَيِّنُ ستيتكيفيتش بالتفصيل في مقالته التالية عن الطردية عند أبي نواس. والجدير بالذكر أن ستيتكيفيتش سيشير بعد قليل إلى حسن البنا عز الدين من خلال عمل آخر له عن الظعائن-المترجم].

(*) ٢٧- الأحقب: الحمار الوحشي الذي في بطنه بياض. قارب: حمار يعجل ليلة الورد. الشيطين: موضع. مساوف: يقول: قد بالت حميره، فهو يشم أبوالها. والسوف: الشم ومنه السيافة.

٢٨ .يُقَلِّبُ قَيدوداً كَأَنَّ سَراتَها   صَفا مُدهُنٍ قَد زَحلَفَتهُ الزَحالِفُ(*)

٢٩ .يُقَلِّبُ حَقباءَ العَجيزَةِ سَمحَجاً   بِها نَدَبٌ مِن زَرِّهِ وَمَناسِفُ(*)

٣٠ .وَأَخلَفَهُ مِن كُلِّ وَقطٍ وَمُدهُنٍ   نِطافٌ فَمَشروبٌ يَبابٌ وَناشِفُ(*)

٣١ .وَحَلَّأَها حَتّى إِذا هِيَ أَحنَقَت   وَأَشرَفَ فَوقَ الحالِبَينِ الشَراسِفُ(*)

٣٢ .وَخَبَّ سَفا قُريانِهِ وَتَوَقَّدَت   عَلَيهِ مِنَ الصَمّانَتَينِ الأَصالِفُ(*)

٣٣ .فَأَضحى بِقاراتِ السِتارِ كَأَنَّهُ   رَبيئَةُ جَيشٍ فَهوَ ظَمآنُ خائِفُ(*)

٣٤ .يَقولُ لَهُ الراؤونَ هَذاكَ راكِبٌ   يُؤَبِّنُ شَخصاً فَوقَ عَلياءَ واقِفُ(*)

٣٥ .إِذا اِستَقبَلَتهُ الشَمسُ صَدَّ بِوَجهِهِ   كَما صَدَّ عَن نارِ المُهَوِّلِ حالِفُ(*)

٣٦ .تَذَكَّرَ عَيناً مِن غُمازَةَ ماؤُها   لَهُ حَبَبٌ تَستَنُّ فيهِ الزَخارِفُ(*)

(*)٢٨- القيدود: الأتان الطويلة. يقلبها: يصرفها يميناً وشمالاً. سراتها: ظهرها. المدهن: نقرة في الجبل يستنقع فيها الماء. الزحلوفة: مكان منحدر مملس لأنهم يتزحلفون عليه.

(*) ٢٩- يقلب: يصرف أتاناً حقباء أي بموضع حقيبتها بياض. يقول: عجيزتها مثل الحقب يصرفها كيف يشاء. السمحج: الطويلة على وجه الأرض. زره يزره إذا عضه، وزره بالرمح إذا طعنه. مناسف: ينسفها بفيه. المناسف: الاحتراق بالأسنان.

(*) ٣٠- الوقط: حفرة يجتمع فيها ماء السماء.

(*) ٣١- حلأها: طردها، وأصله المنع عن الماء. ثم صار كل منع تحلئة. أحنقت: ضمرت ولزق بطنها بظهرها. وإشراف الشرسف فوق الحالبين: كناية عن الضمور والهزال. الشراسف: أطراف الأضلاع.

(*) ٣٢- خب السفا: ارتفع وطال. وهي بمعنى جرى أيضاً. القريان: جمع قري وهو سيل الماء. الأصالف: جمع أصلف، وهو المكان الذي لا ينبت أو الصلب من الأرض فيه حجارة.

(*) ٣٣- القارات: جمع قارة. وهو جبيل مستدق ململوم في السماء. الستار: علم على جبال كثيرة منها جبل بأجأ. الربيئة: الطليعة التي تتقدم الجيش لتعس الخبر.

(*) ٣٤- التأبين: اتباع الأثر في الأرض بنظر، واتباع آثار الميت لمحاسنه.

(*) ٣٥- الهولة والمهولة: نار كانوا يحلفون بها.

(*) ٣٦- غمازة: بئر معروف بين البصرة والبحرين. الزخارف: ذباب صغير تطير فوق الماء. زخارف الماء: طرائقه.

٣٧.لَـــهُ ثَـــأَدٌ يهتَـــزُّ جَعـــدٌ كَأَنَّـــهُ مُخـــالِطُ أَرجـــاءِ العُيـــونِ القَراطِـــفُ(*)

٣٨.فَأَورَدَهـا التَقريـبُ وَالـشَدُّ مَـنهَلاً قَطـاهُ مُعيـدٌ كَـرَّةَ الـوِردِ عـاطِفُ(*)

٣٩.فَلاقـى عَلَيهـا مِـن صُـباحَ مُـدَمِّراً لِناموسِـهِ مِـنَ الـصَفيح سَـقائِفُ(*)

٤٠.صَـدٍ غـائِرُ العَينَـينِ شَـقَّقَ لَحمَـهُ سَـمائِمُ قَـيظٍ فَهـوَ أَسـوَدُ شاسِـفُ(*)

٤١.أَزَبُّ ظُهـورِ الـساعِدَينِ عِظامُـهُ عَـلى قَـدَرٍ شَـثنُ البَنـانِ جُنـادِفُ(*)

٤٢.أَخـو قُـتُراتٍ قَـد تَـيَقَّنَ أَنَّـهُ إِذا لَم يُصِب لَحماً مِنَ الوَحشِ خاسِفُ(*)

٤٣.مُعـاوِدُ قَتـلِ الهادِيـاتِ شِـواؤُهُ مِنَ اللَحم قُصرى بـادِنٍ وَطَفـاطِفُ(*)

٤٤.قَصِيُّ مَبيتِ اللَيـلِ لِلصَيدِ مُطعَمٌ لِأَسـهُمِهِ غـارٍ وَبـارٍ وَراصِـفُ(*)

٤٥.فَيَـسَّرَ سَـهماً راشَـهُ بِمَناكِـبٍ ظُهـارٍ لُـؤام فَهـوَ أَعجَـفُ شـارِفُ(*)

(*) ٣٧- الثأد: الثرى والندى نفسه. التراب الجعد: الندي اللين. القراطف: جمع قرطفة وهي القطيفة المخملة.

(*) ٣٨- يقول أوردها منهلاً لا يخلو من الماء فهو الدهر يعود قطاه إليه أبداً.

(*) ٣٩- فلاقى عليه: أي على المنهل. وصباح: قبيلة. مدمراً: يدمر ما رمى بقتله. الناموس: القُتْرَة. والقترة: بيت الصائد الرامي للوحش. الصفيح: صخر رقاق يبنى به البيت. السقائف: ما تسقف به قترة الصائد من حجر أو خشبة عريضة.

(*) ٤٠- صد غائر العينين: من الجهد شقق لحمه، أي مزقه. سمائم قيظ: شدة الحر.

(*) ٤١- يريد أنه صائد ومشغول عن التزين. على قدر أي رجل مقدر ليس بضخم. الجنادف: القصير الغليظ المجتمع. شثن البنان: خشن غليظ.

(*) ٤٢- القترات: جمع قُتْرة، بيت الصائد. خاسف: مهزول وجائع.

(*) ٤٣- الهاديات: السابقات من الأتن، أو الوحش عامة. القصرى: ما يلي الكشح، وهي أسفل الأضلاع، رخصة لينة. الطفاطف: جمع طفطفة، وهي اللحم الرخص من مراق البطن، أو من أطراف الأضلاع.

(*) ٤٤- قصي مبيت الليل: أي لا يبيت الليل مع أهله إنما يبيت مع الوحش. غار: من غراه يغروه إذا طلاه بالغراء. الرصفة: ما يشد على صدر السهم.

(*) ٤٥- المناكب: أربع ريشات يكن على طرف المنكب. اللؤام: القذذ الملتئمة من الريش؛ فيكون بطن قذة إلى ظهر أخرى. والظهار: ما جعل من ظهر الريشة. الشاسف: اليابس. شارف: سهم شارف أي بعيد العهد بالصيانة، وقيل هو الذي انتكس ريشه وعقبه وقيل هو الدقيق الطويل.

٤٦. عَلى ضالَةٍ فَرعٍ كَأَنَّ نَذيرَها   إذا لَمَ تخُفِّضهُ عَنِ الوَحشِ عازِفُ(*)

٤٧. فَأَمهَلَهُ حَتّى إذا أَن كَأَنَّهُ   مُعاطي يَدٍ مِن جَمَّةِ الماءِ غارِفُ(*)

٤٨. فَأَرسَلَهُ مُستَيقِنَ الظَنِّ أَنَّهُ   مخُالِطُ ما تحَتَ الشَراسيفِ جائِفُ(*)

٤٩. فَمَرَّ النَضِيُّ لِلذِراعِ وَنَحْرِهِ   وَلِلحَينِ أَحياناً عَنِ النَفسِ صارِفُ(*)

٥٠. فَعَضَّ بِإِبهامِ اليَمينِ نَدامَةً   وَلَهَّفَ سِرّاً أُمَّهُ وَهوَ لاهِفُ

٥١. وَجالَ وَلَمَ يَعكِم وَشَيَّعَ إِلفَهُ   بِمُنقَطَعِ الغَضراءِ شَدٌّ مُؤالِفُ(*)

٥٢. فَما زالَ يَفري الشَدَّ حَتّى كَأَنَّما   قَوائِمُهُ في جانِبَيهِ الزَعانِفُ(*)

٥٣. كَأَنَّ بِجَنبَيهِ جَنابَينِ مِن حَصىً   إذا عَدوُهُ مَرّا بِهِ مُتَضايِفُ(*)

٥٤. تُواهِقُ رِجلاها يَدَيهِ وَرَأسَهُ   لهَا قَتَبٌ فَوقَ الحَقيبَةِ رادِفُ(*)

(*) ٤٦ - الضالة: السدر تعمل منه القسي والسهام. والضالة هنا: القوس. نذيرها: صوتها. عازف: مصوت ذو عزيف.

(*) ٤٧ - حتى إذا أن كأنه: أي حتى كأنه و'أن' زائدة. أي حتى بلغ الحمار هذا الوقت. المعاطي: المنازل. أي حتى اطمأن، وصار في الماء بمنزلة المعاطي الذي يتناول فيه.

(*)٤٨ - جائف: يصير السهم إلى الجوف حتى تصير الرمية جائفة. الشراسيف: أطراف الأضلاع الرخصة من أطراف الصدر المشرفة.

(*) ٤٩ - النضي: اسم للقدح نفسه إذا لم يرش، ولم يجعل له نصل. الحتف: المنية. فمر بذراعه ونحْره أي لم يصبه.

(*) ٥١ - العكم: الانتظار. لم يعكم: لم ينتظر؛ أي هرب، ولم يكر. إلفه: أنثاه. شيعها: أعانها على الجري. الغضراء: الأرض الطيبة الخضراء. شد مؤالف: أي جري يجمع بين الألاف، ولا يدعها تتفرق.

(*) ٥٢ - يفري الشد: يعمل الجري. كأنه قوائمه زعانف: أي معلقة لا تمس الأرض من سرعته.

(*) ٥٣ - الجناب: الصف، إذا مر عدوه بهما تزايد، كأن الحصى يستثيره، أو يستحثه. ومعناه أن النقع فوق هذين الجنابين ينعقد ويتطاير كأنه بحر تتقاذفه أمواجه.

(*) ٥٤ - وصف حمار الوحش وأتاناً يسوقها إلى الوجه الذي يريده ويزعجها فرأسه في موضع الحقيبة منها، وهي مؤخر الرحل فهي كالقتب الموضوع خلفها. الرادف: من ردفت الشيء إذا صرت خلفه.

٥٥. يُصَرِّفُ لِلأَصواتِ وَالريح هادِياً تَمِيمَ النَضِيِّ كَدَّحَتهُ المَناسِفُ(*)

٥٦. وَرَأساً كَدَنِّ التَجرِ جَأباً كَأَنَّما رَمى حاجِبَيهِ بِالحِجارَةِ قاذِفُ(*)

٥٧. كِلا مِنخَرَيهِ سائِفاً أَو مُعَشِّراً بِما اِنفَضَّ مِن ماءِ الخَياشيم راعِفُ(١)

في التشبيه الأليجوري لأوس بن حجر للحمار الوحشي الذي لا يختلف، في عين الشاعر البدوي، بطريقة ما عن ناقته، والذي يرى الشاعرُ كذلك في تشبيهه/ تشابهه [مع ناقته] ذاتَهُ في رحلته الهامشية، نقع دائماً في معظم لوحات الحمار الوحشي في معظم رحيل القصائد الجاهلية، وفي الحقيقة لدى معظم الشعراء البدو ''الراحلين'' عبر الصحراء، على لوحة موضوعة بوعي نسقي للشكل – و– المحتوى. وأولاً وقبل أي شيء، فإن لوحة الحمار الوحشي في الرحيل بنيويًا وموضوعاتيًا تشبيهٌ–بمعنى أنها كذلك تقريباً وَجْهٌ–لشيء يقترب، بمنظور الثنائية الضدية، سيميوطيقيًا وبإيهام نصي، من أن يكون إعادة تمثيل لهجرة موسمية أخرى تحدث في نسيب القصيدة، أي الظعن، أو رحلة الخليط الموسمية التي تقوم بها القبيلة غير المجتمعة وللرحيل الممزوج بالأسى لنساء القبيلة–بما فيهم محبوبة الشاعر. وهكذا يمثل الظعن رحلة الصحراء اللا هامشية، الغنائية، أو، إذا شئت، رحلة الصحراء العاطفية التي يقوم بها الآخر ''الأنثوي،'' أي المحبوبة التي تَخْلُبُ

(*) ٥٥– يقول إذا سمع صوتاً خافه التفت، ونظر. والريح: يقول: يستروح هل يجد ريح إنسان. وقوله: كدحته المناسف، يقول هو غليظ الحاجبين كأن فيه حجارة. ونضي السهم عوده قبل أن يراش. والنضي: ما بين الرأس والكاهل من العنق. كدحته: عضضته. ومنسف الحمار: فمه. والنسف العض. وهذا الوصف ينصرف إلى الحمار، فإذا صرف، فالمعنى أن القاشر أنحى عليه بآلته، فقشره حتى تطاير برايته.

(*) ٥٦– شبه رأسه بالدن في الكبر. الجأب: الغليظ.

(١) [٥٧– سائفاً: أي يشم أبوالها. عشر الحمار: تابع النهيق عشر نهقات، ووالى بين عشر ترجيعات في نهيقه فهو معشر. راعف: سائل-المترجم]. أوس بن حجر، **ديوانه**، تحقيق محمد يوسف نجم (بيروت: دار صادر، ١٩٦٧)، ص٦٧–٧٣.

لُبَّ الشاعر وحسب،[1] كما نرى في مشهد الظعن الغنائي بصورة جدٍّ فاتنة لدى زهير بن أبي سلمى:

١. بانَ الخَليطُ وَلَم يَأوُوا لمَن تَرَكوا   وَزَوَّدوكَ اِشتِياقاً أَيَّةً سَلَكوا

٢. رَدَّ القِيانُ جِمالَ الحَيِّ فَاِحتَمَلوا   إِلى الظَهيرَةِ أَمرٌ بَينَهُم لَبِكُ[2]

من ناحية أخرى، فإن لوحة الحمار الوحشي جزء جوهري من رحلة الشاعر الهامشية، كما أنها تُضْفِي عليها سِمَتَها الأليجورية. ومن حيث أن كلتا الرحلتين مقررة موسميًّا-إذ كل واحدة ''تنتقل حيواناتها'' ''transhumant'' من مكان رعي إلى آخر بطريقتها الخاصة- وإذ إنَّ كلتيهما جزءٌ موضوعاتي: الظعن في النسيب، والحمار الوحشي في الرحيل، فهما يتفقان ويتقاطعان، على الرغم من أن عامل الهامشية في حرارة الصيف المحرقة، والمجدبة، والعقيمة له اليد العليا في ''رحلة'' الحمار الوحشي، وفي السمة الهامشية لمِحَنِه وابتلاءاته.

---

(١) غالباً ما يضطرب نقد القصيدة في محاولاته النظرية، أولاً من حيث استعمال المصطلح، ومن ثم من حيث تناول البنية كذلك، وذلك في تناول ''الرحلتين'' في القصيدة الجاهلية: رحلة الظعن، أي رحيل محبوبة الشاعر، وهي جزء جوهري من بنية النسيب، ورحلة الشاعر على الناقة، وهي بنية متميزة ومُمَيِّزة للرحيل الهامشي. إن اضطراباً مثل هذا يمكن اغتفاره وحسب بوصفه سهواً غير مقصود، *a lapsus*. وقد درس حسن البنا عز الدين، جوانب أبعد موضوعاتية وبنيوية لموتيف الظعن داخل حدود بنية النسيب الأساسية، وخارجها، انظر له، '''لا عزاء للقلب': موتيف النساء الظاعنات في قصيدة الحرب الجاهلية،''

Hassan El-Banna Ezz El-Din, '''No Solace for the Heart': The Motif of the Departing Women in the Pre-Islamic Battle Ode,'' in Suzanne Stetkevych, ed., *Reorientation: Arabic/Persian Poetry* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994), pp. 165-79.

وله كذلك، **شعرية الحرب عند العرب قبل الإسلام: قصيدة الظعائن نموذجاً**، ط٢ (الرياض: دار المفردات للنشر والتوزيع، ١٩٩٨).

(٢) زهير بن أبي سلمى، **ديوانه**، رواية وشرح أبي العباس أحمد بن يحيى بن زيد الشيباني ثعلب (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٣٨٤/ ١٩٤٦)، ص١٦٤ (كافية مضمومة). [لَبِكُ: ملتبس-المترجم].

إن جوانب - الموتيف الأساسية، وخصوصاً تلك الكلمات/ المفاهيم المشحونة سيميوطيقيًّا للوحة الحيوان (سواء في النص الراهن، أو بشكل تناصي مع نصوص أخرى) هي: أ) الماء ونوعيته بالنسبة إلى الحمار الوحشي-وهذا في مقابل الماء الذي يقع عليه الشاعر في الرحيل نفسه، ولكن خارج لوحة الحمار الوحشي؛ ب) الحمار الوحشي بوصفه شخصية مأساوية إمكاناً؛ ج) صيد الحمار الوحشي؛ د) الصائد (بوصفه غير محظوظ/ بائساً، مثل حية)؛ هـ) القوس بوصفها سلاح الصائد؛ ز) الحمار الوحشي منتصراً (تمجيد ممُكِنٌ)؛ وأخيراً ح) "أرضية" الحمار الوحشي (التي من الممكن أن تكون جزءاً من تمجيده).

لمَّا كانت هذه الجوانب الموتيفية والمعجمية المميزة للوحة الحمار الوحشي إما ستنفصل في النهاية، أو تمتزج بالموضوعة، والموتيفات المفاتيح، والجوانب المعجمية سيميوطيقيًّا للوحة الثور الوحشي الجوهرية في الرحيل، فسنقدم لوحة/ مقطعاً مكتملاً إلى حد ما للثور الوحشي من إحدى أطول قصائد لبيد (تسعة وتسعين بيتاً) وأعقدها، وهي قصيدة لامية. في رحيل هذه القصيدة تتبع لوحة الثور الوحشي لوحة الحمار الوحشي بأقل قدر ممكن من موتيف انتقال، وهو كذلك موتيف انتقال إلى الناقة الوسيطة. وهنا يؤثر الشاعر، بطريقة غير تقليدية تقريباً بالنسبة إلى اختيار لبيد المفضل للبقرة الوحشية شخصية رئيسة [كما في المعلقة]، أن يأتي بالثور الوحشي في أكثر سماته عمومية ونمطية:

٢٥. أَذَلِكَ أَم نَزْرُ المَراتِعِ فادِرٌ   أَحَسَّ قَنيصاً بِالبَراعيم خاتِلا(*)

٢٦. فَباتَ إِلى أَرطاةِ حِقفٍ تَضُمُّهُ   شَآمِيَةٌ تُزجي الرَّبابَ الهَواطِلا(*)

(*) ٢٥- فادر: الوعل الشاب، أو المسن، ويسمى الفحل فادراً إذا عدل عن الضراب؛ والمراد هنا ثور الوحش، يشبه ناقته به بعد أن انتهى من القول في الحمار. القنيص: الصائد. أو جماعة الصيادين. البراعيم: اسم موضع. الخاتل: الصائد يوصف بذلك لأنه يستتر بشيء ليرمي الصيد.

(*) ٢٦- بات ذلك الثور إلى إحدى شجر الأرطى، ألجأته إليها ريح شآمية تسوق المطر. الرباب: السحاب.

٢٧. وَباتَ يُريدُ الكِنَّ، لَو يَستَطيعُهُ   يُعالِجُ رَجّافاً مِنَ التُربِ غائِلا(*)

٢٨. فَأَصبَحَ وَانشَقَّ الضَبابُ وَهاجَهُ   أَخو قَفرَةٍ يُشلي رَكاحاً وَسائِلا(*)

٢٩. عَوابِسَ كَالنُشّابِ تَدمى نُحورُها   يَرَينَ دِماءَ الهادِياتِ نَوافِلا(*)

٣٠. فَجالَ وَلَم يَعكِم لِغُضفٍ كَأَنَّها   دِقاقُ الشَعيلِ يَبتَدِرنَ الجَعائِلا(*)

٣١. لَصائِدِها في الصَيدِ حَقٌّ وَطُعمَةٌ   وَيَخشى العَذابَ أَن يُعَرِّدَ ناكِلا(*)

٣٢. قِتالَ كَمِيٍّ غابَ أَنصارُ ظَهرِهِ   وَلاقى الوُجوهَ المُنكَراتِ البَواسِلا

٣٣. يَسُرنَ إِلى عَوراتِهِ فَكَأَنَّما   لِلَبّاتِها يُنحي سِناناً وَعامِلا(*)

٣٤. فَغادَرَها صَرعى لَدى كُلِّ مَزحَفٍ   تَرى القَدَّ في أَعناقِهِنَّ قَوافِلا(١)

إن الفصل الذي يظهر فيه الثور الوحشي في لوحة قصيدة لبيد هو الشتاء، أو

(*) ٢٧- الرجاف: المضطرب المتحرك الذي يهيل كلما عالجه. غائلاً: أي كثيراً.

(*) ٢٨- أصبح: طلع عليه الصبح، وتقشعت الغيوم، فأثاره الصائد من موطنه. يشلي: يؤسد ويغرى، وركاح وسائل اسمان لكلبين.

(*) ٢٩- عوابس: صفة للكلاب، كالنشاب: في اندفاعها وإصابتها الهدف. الهاديات: أوائل الوحش. نوافلا: مغانماً.

(*) ٣٠- جال الثور، ولم يعكم: لم يرجع؛ والشعيل: الفتائل، واحدتها شعيلة، والجعائل: ما جعل للكلاب من رزقهن.

(*) ٣١- عرَّد: ترك القصد وانهزم. نكل: نكص وجبن.

(*) ٣٣- يسرن من سار يسور: وثب، أي أن الكلاب يهاجمن الثور من حيث لا يستطيع أن يدفع عن نفسه، فيواجهها بقرنيه ويضربها في لباتها، فكأنما ينحى من قرنيه سناناً وعاملاً.

(١) [٣٤- مزحف: موضع الزحف أي المعترك. القدّ: القطع والجرح. أي إذا نظرت إلى الكلاب وهن قافلات من القتال وجدت الثور قد ترك في أعناقهن تجريحاً-المترجم]. لبيد بن ربيعة العامري، **شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري**، تحقيق إحسان عباس (الكويت: التراث العربي/ وزارة الإرشاد والأنباء، ١٩٦٢)، ص٢٣٨-٢٤١ (القصيدة رقم ٣٥، لامية مفتوحة، الأبيات ٢٥-٣٤). [مطلع القصيدة هو:

١. كُبَيشَةُ حَلَّت بَعدَ عَهدِكَ عاقِلا   وَكانَت لَهُ خَبلاً عَلى النَأيِ خابِلا

-المترجم].

الفصل البارد. وهذا الجانب نمطي في لوحة الثور، تماماً كما أن فصل الصيف مشروط نمطيًّا بكل لوحة للحمار الوحشي. كذلك فإن الثور في لوحة رحيله لا يُقَدَّمُ بوصفه حيواناً ''متنقلاً'' ''transhumant''، مع الفصول من مكان رعي إلى آخر، على نحو ما نجد في نمط الحمار الوحشي. كذلك فإن الثور الذي عادةً ما يكون حيواناً في سرب يُقَدَّمُ بشكل ثابت في الرحيل، في تضاد مع الحمار الوحشي ''الاجتماعي'' أو الحميم، بوصفه معزولاً، أو منفصلاً عن سربه،[1] مسئولاً فحسب عن نفسه - **مُتَوَحِّداً** *Einzelgänger*. ولا ينبغي على الثور أن يعكس، فيما وراء الناقة الوسيطة، انشغالات الشاعر القبلية. وبدلاً من ذلك، ينبغي أن يمثل، وأن يوجِّه ذاته، إلى الشعور بالاهتمامات الوجودية لعزلة الشاعر الصارمة والفردية بالمعنى الفسيولوجي، إن لم يكن بالمعنى الفلسفي، حتى إن لم تكن هذه الاهتمامات سوى خوف غامض من المجهول، مُعَبَّر عنه بلأيٍ.

تتمثل نقطة أخرى للاختلاف بين لَوْحَتَيْ الحمار، والثور في الثنائية الضدية بين أرضية الحمار الوحشي وشهوانيته الواضحة، وغياب تلك الشهوانية الجنسية عن الثور–وحتى عن البقرة الوحشية المستغرقة في مشاعر الأمومة الثاكلة.[2] وتظهر هذه

---

(١) يُصَوَّرُ الثور الوحشي في الشعر العربي الجاهلي بوصفه حيواناً يعيش في قطيع، في موضعين مختلفين بنيويًّا: ''التطور'' الرعوي للنسيب الرثائي في جوهره، وهكذا نجده في البيت ٧ من معلقة لبيد بن ربيعة (الأنباري، **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**، ص٥٢٥)؛ وفي مشهد الصيد الفروسي؛ أي في القسم البنيوي الثالث من القصيدة، من مثل الأبيات ٦٤ إلى ٦٧ في معلقة امرئ القيس (الأنباري، ص٩٣-٩٦). أما انفصال الثور عن قطيعه، وخصوصاً عندما يأتي في شكل بقرة وحشية، فيحدث في معلقة لبيد، الأبيات ٣٦ إلى ٣٩ (الأنباري، ص٥٥٣-٣٣٩). ومن أجل مناقشة عن التشخيص المزدوج للوحَتَيْ الحمار الوحشي، والثور الوحشي، انظر س. ب. ستيتكيفيتش، **الصم الخوالد تتكلم**، ص٢٩-٣٣؛ ومن أجل مناقشتها عن الثور الوحشي بوصفه ''حيوان قطيع،'' انظر نفسه، ص٢٧٧.

(٢) عن الظروف التي تكتسب فيها البقرة الوحشية لنفسها مكانة الثور الوحشي من حيث العزلة، والهامشية، انظر ي. ستيتكيفيتش، ''الصيد في القصيدة العربية،'' ص١٠٧-١٠٨.

الثنائية الضدية الملاحظة، مع ذلك، ذات جذور في شهوانية الحمار الوحشي المتصلة عبر الفصول، والتي هي غير محدودة بالتقويم الضيق لفصل نَزَوِيٍّ في مقابل تلك المحدودية في حالة الثور، والبقرة الوحشيين. وهكذا يبدو الثور الوحشي، وليس البقرة بالضرورة، في معظم أيام السنة الموسمية حيواناً ذا سمات شخصية لا جنسية، أمام الشاعر البدوي/ المراقب. ومن ثم كان على هذا الشاعر أن يكتشف هذه السمات في عقله النشط أساطيريًّا.

إضافةً إلى هذه المسائل التي تفرض نفسها علينا طالما تتصل بالمقابلة ''الاجتماعية،'' الموسمية، والبيولوجية بين الحمار، والثور تمهيداً لِدَوْرَيْهِما الهامشيين في الرحيل، فإن النقاط الأخرى المحددة لكل منهما من خلال المثلين السابقين من أوس، ولبيد هي أ) عثور الثور على ملجأ من المطر والبرد ليلاً تحت غصون شجرة الأرطى، أو جذوعها؛ ب) الصباح الذي يأتي بالخطر على الصائد؛ ج) الصيد: الكلاب؛ د) النزاع: الصراع؛ هـ) ''الأسلحة''-القرون-قرون الثور/ البقرة الوحشية، وشجاعته/ شجاعتها؛ و) هزيمة الكلاب.

قبل الوصول إلى الهدف المعلن عن ''البحث'' عن وحيد القرن العربي-وهذا اسم (وفكرة) لم نكد ''نلم بهما'' فحسب-علينا أن نحاول نوعاً من الجمع بين الصور والقصص المختلفة في لَوْحَتَيْ الحيوانين المقدَّمَتَيْنِ إلينا شعريًّا: وذلك فيما يَجْمَعُ بينهما، وما يُفَرِّقُ. وفوقَ كُلِّ شيء، علينا أن نميز في كل من اللوحتَيْنِ فاعلَ الصيد، أي الصائد، والطريدة. وهنا علينا أن نتحقق من أن الشخصية الرئيسة، أو ''الشخصية'' الفاعلة، في كلٍّ من لَوْحَتَيْ الثور، والحمار ليست هي الصائد بل الطريدة؛ كما نتحقق كذلك أن الطريدة في كُلٍّ من اللوحتين ينبغي أن تكون هي المنتصرة حسب القاعدة أو النسق الذي يشملهما. وبطبيعة الحال، حسب القاعدة نفسها، والنمط المتحصل عليه تناصيًّا، فإننا نعلم كذلك أنه إذا كانت القصيدة التي يظهر فيها مشهد الصيد مرثاة، فإن الطريدة تتحوَّلُ، وهي لمَّا تزل شخصية رئيسة،

إلى أن تكون الشخصية المأساوية في اللوحة وفي القصيدة.[1] وهذا يعني أنه في قصيدة الرثاء البدوية تصبح القصةُ الرمزية الأليجورية للحيوان، وللصيد، قصة موت، وليست قصة حياة. وفي هذه القصة الرمزية [داخل قصيدة الرثاء] **لا** يموت الحيوان المؤطر داخل تشبيه الرحيل وحسب، ولكنه **ينبغي أن** يموت. ''هذا هو المنطق الرمزي للصيد في الرحيل.''[2]

إن معرفة طبيعة الصيد ومُحَصِّلَتَهُ في لوحات الرحيل التشبيهية العمومية تلك تَسْتَتْبِعُ السؤال الآتي: مَن الصائد؟ ففي كلا اللوحتين تتحدَّدُ شخصيةُ الصائد سلفاً بدقة: فهو ''بشكل ثابت تجسيد للجزع والإخفاق، كما أنه تجسيد للعَوَز الاجتماعي.... وهو ليس فقيراً فحسب، بل مكتوبٌ عليه أن يكون سيءَ الحظ؛ وثمة خطأ ما في سعيه وراء طريدته. إنه سارقُ صَيْدٍ أو مُنْتَهِكُ حُرْمَةِ أَرْض غَيْره، إذا جاز التعبير، كما لو كان ليس له الحقُّ أن يَضَعَ قَدَماً في عالم الحيوان ذاته، أو يَتَطَفَّلُ

---

(١) قَدَّمَ هذا الطرح لأوَّلِ مَرَّةٍ عثمان بن بحر الجاحظ، **الحيوان**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ٨ مج. (القاهرة: مصطفى البابي الحلبي، ١٩٦٥-١٩٦٩)، ٢: ٢٠. وانظر عن تصوري النقدي لهذا الطرح النقدي المهم للجاحظ، ي. ستيتكيفيتش، ''الصيد في القصيدة العربية،'' ص١٠٤؛ ''الصيد في الشعر العربي الكلاسيكي: من القصيدة المخضرمة إلى الطردية الأموية،''

''The Hunt in Classical Arabic Poetry: From Mukhaḍram *Qaṣīdah* to Umayyad *Ṭardiyyah*,'' *Journal of Arabic Literature* 30, no. 2 (1999): 112-13.

و''التضحية والفداء في الشعر الإسلامي المبكر: ''الصائد البائس'' لدى الحطيئة،''

''Sacrifice and Redemption in Early Islamic Poetry: Al-Ḥuṭay'ah's 'Wretched Hunter','' *Journal of Arabic Literature* 31, no. 2 (2000): 97.

(٢) انظر مزيداً عن الموضوع في ي. ستيتكيفيتش، ''الصيد في القصيدة العربية،'' ص١٠٤. ثمة استثناء واضح مفرد على القاعدة التي تركها لنا الجاحظ دون إغلاق (انظر الهامش رقم ١٤ أعلاه) يتمثل في قصيدة صيد قصيرة وفيها موتيف/ موضوع ''الصائد البائس'' للشاعر المخضرم الحطيئة، وهي ليست مرثية، ولكن الصائد فيها ينجح في قتل طريدته. انظر الهامش رقم ١٦ أعلاه، وانظر على وجه خاص مقالتي المكرَّسة لهذه القصيدة وإشكالياتها المثيرة على نحو مستقل، ي. ستيتكيفيتش، ''التضحية والفداء في الشعر الإسلامي المبكر،'' ص٨٩-١٢٠.

عليه.''[1] أما الفرق الرئيس في تمثيل ''الصائد البائس'' في لَوْحَتَيْ الحمار والثور، فهو أنه في لوحة الثور لا يظهر أو لا يفعل شيئاً بصورة مرئية. إن الصائد هنا خارج مسرح الأحداث، إذا جاز التعبير؛ وربما سمعنا صوته، وهو يُطْلِقُ كلابَه فحسب. وفي صيد الثور، فإن الصائدِين الحقيقيين، أو أدوات/ وكلاء الصيد، هم الكلاب. وهكذا يكون لدينا الصائد ''على المسرح'' في لوحة الحمار الوحشي مع قوسه وسهامه، ويكون لدينا الصائد ''خارج المسرح'' محُرِّضاً كلابَه على الطريدة في لوحة الثور الوحشي. وهذا هو دور الصائد. أما بالنسبة إلى الطريدة، فإن خلاص الحمار الوحشي يقع في سرعته الفائقة وهربه العاجل؛ فيما يكون خلاص الثور في ثباته على الأرض في صراع مرير يهزم فيه الكلاب المدربة على الهجوم، وسلاحُه الوحيد قرونُه الطويلة الحادة. لكي نكمل مراجعة سيمائية-الموتيف في لَوْحَتَيْ الصيد بوصفهما قصتين أليجوريتين، يجب أن نناقش جانبين موتيفيين مخصوصين: أولهما خاص بالماء-وخصوصاً في لوحة الحمار الوحشي- والآخر خاص بشجرة أو شجيرة الأرطى-وعلى نحو حصري في لوحة الثور. فهذه المناقشة سوف تساعدنا في النهاية على بناء ''شكل'' [أو ''صورة'' figura] وحيد القرن العربي الشعري ورمزه.

٤. الكفاءات الرمزية للماء (وللحية): وخصوصاً في لوحة الحمار الوحشي

ينتشر الماء ويتغلغل رمزيًّا في كل أنحاء شعر القصيدة العربية البدوية، إن لم يكن مركزيًّا بالنسبة إليها بكل معنى الكلمة؛ وهو كذلك سيميوطيقيًّا محور توجيه في كثير من تيمات هذا الشعر المركزية. ومع ذلك، فللماء في لَوْحَتَيْ الحمار،

---

(١) انظر ي. ستيتكيفيتش، ''الصيد في القصيدة العربية،'' ص١٠٤. ومن أجل مناقشة أكثر تفصيلاً عن موتيف/ موضوع ''الصائد البائس،'' انظر مقالتي، ''التضحية والفداء في الشعر الإسلامي المبكر،'' ص٩٣-٩٧.

والثور في الرحيل حُضُورٌ مُتَعارِضٌ على نحو ملحوظ-موسميًّا-بقدر ما هو ملحوظ، بالمعنى المباشر، ظَرْفِيًّا. فكلا الحيوانين مُتَّصِلٌ سيميوطيقيًّا بـ''مسألة'' الماء: فالحمار الوحشي دائماً ما يكون باحثاً عن الماء، أو مُتَتَبِّعاً إياه، والثور الوحشي دائماً ما يكون مخْتَبِئاً من الماء ومطارَداً من قِبَلِه-أي من قِبَلِ المطر البارد. ومما له أهمية هرمينوطيقية خاصة بالنسبة إلينا ظهور الماء في لوحة الحمار الوحشي. فالماء في هذه اللوحة يكون بصورة دائمة، أو يكون، على الأقل بصورة دلالية واضحة، صحيًّا، نقيًّا، جارياً، مُزْبِداً. وإلى ماءٍ مثل هذا يصل الحمار الوحشي، أو هكذا يصبح الماء عند وصوله. إن ماء الحمار الوحشي، أو تأثيره في الماء، يكون، بالنتيجة، مُنْعِشاً، مُطَهِّراً، وفي أحيان كثيرة يوحي بالهدوء والطمأنينة. ولكن هذه الطمأنينة ينبغي أن تكون دائماً عُرْضَةً للتقلص على يَدِ خَطَرٍ ما. وهكذا يكون الماء في مقطع الحمار الوحشي في قصيدة أوس بن حجر المقتبس أعلاه ''قَطاهُ مُعيدٌ كَرَّةَ الوِردِ عاطِفُ''؛[1] أو عندما يصل الحمار الوحشي في بيت لزهير بن أبي سلمى إلى ماء صافٍ لم تكدره الدِلاءُ؛[2] في حين أن الحمار الوحشي لدى لبيد يقوم بدفع الماء العاطن بحوافره بعيداً؛[3] وكذلك الأمر في معلقة لبيد إذ الماء الذي تصل إليه الحمر الوحشية عبارة عن عين مسجورة، أي صافية، وجارية، ومنعشة،[4] كما هو الحال كذلك في قصيدة لامية أخرى للبيد، إذ يجد الحمار الوحشي في صفاء الماء الأزرق مهرباً من خشية الصائد وحبائله؛[5] أو في قصيدة المخضرم ربيعة بن مقروم الضبي، حين يحْضِرُ الحمارُ الوحشي أُتنَه الثلاث إلى ماءٍ غيرِ آجن، مُتَدَفِّق، أخضر[6] كلون

(١) انظر البيت ٣٨ من الأبيات المقتبسة أعلاه من قصيدة أوس.

(٢) زهير بن أبي سلمى، **ديوان زهير بن أبي سلمى**، ص٦٩، البيت ٢٦ (قافية همزية مضمومة).

(٣) لبيد بن ربيعة، **ديوانه**، ص١٠٣-١١١ (القصيدة ٣٨، القافية لامية مفتوحة).

(٤) لبيد، المعلقة (الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٥٥٢-٥٥٣ [البيتان ٣٤-٣٥]).

(٥) لبيد بن ربيعة، **ديوانه**، ص١١٢-١٢٢، القصيدة ٣٨، البيت ٢٣).

(٦) من الممكن، اتجاهاً إلى التبسيط الدلالي، وهو ما يتفق تماماً مع المعاني المتعددة ''العتيقة'' الجاهلية =

السماء، يَزين الدراريُّ [عظام النجوم] منها النجومَ.[1]

من ناحية أخرى، فخارجَ لوحة الحمار الوحشي، دائماً ما يظهر الماء الذي يصادفه الشاعر على طريق رحلته الهامشية، قبل أن يكون جزءاً من القصة الرمزية للحمار، راكداً، مغطًّى بالغثاء، عَكِراً، أو غيرَ نقي بصورة ما. هكذا يتحدث عبيد بن الأبرص عن دخوله هامشية رحلته الصحراوية:

٢٥. بَـل رُبَّ مـاءٍ وَرَدتُ آجِـنٍ   سَـبيلُهُ خـائِفٌ جَـديبُ

٢٦. ريشُ الحَمامِ عَلى أَرجائِهِ   لِلقَلبِ مِن خَوفِهِ وَجيبُ[2]

=

والمخضرمة للجذر (خ-ض-ر)، أن نفهم من صورة ربيعة بن مقروم حيث لون نقرة الماء التي يصل إليها الحمار الوحشي في ظلام الليل تقابل ''ظلام''/ ''سواد'' الليل نفسه-أن نعد اللون ''الأخضر'' أحد المعاني الممكنة لهذا الجذر، وأن هذه القراءة المبسَّطة، إن لم تكن تبسيطيَّة، لـ''وصف'' ليل الشاعر في لوحة الحمار الوحشي ستكون غير مرضية، وفي الحقيقة جِدُّ فقيرة. وإذا كانت هناك ''خضرة'' فعلية بالمعنى ''الرعوي'' المقصود ضمن مشهد ''الحمار الوحشي على نقرة الماء'' فإنها سوف تكشف لنا عن نفسها، مع ذلك، فقط عندما يهاجر موتيف ''السماء الليلية الخضراء''، في مراحل متأخرة من التطور البنيوي والموتيفي/ الموضوعاتي للقصيدة، خارج رحيل القصيدة الكلاسيكية إلى النسيب، حيث يَجِدُ هرمينوطيقيًّا ''مأوى'' أكثر وضوحاً في الموتيف الرثائي الغنائي لـ''رعي النجوم'' على خلفية السماء الخضراء. انظر، عن جانب شعرية مادة (خ-ض-ر)، ياروسلاف ستيتكيفيتش، **صبا نجد: شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي**،

Jaroslav Stetkevych, *The Zephyrs of Najd: The Poetics of Nostalgia in the Classical Arabic Nasīb* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1993), pp. 155-60.

[انظر ترجمة عربية لهذا الكتاب: ياروسلاف ستيتكيفيتش، **صبا نجد: شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي، مع مقدمة خاصة بقلم المؤلف للطبعة العربية**، ترجمة، مع مقدمة مطولة وتعليقات، حسن البنا عز الدين (الرياض: مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ٢٠٠٤)-المترجم].

(١) [أبو العباس المفضل بن محمد الضبي] **المفضليات**، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧٦)، ص١٨٢ (القصيدة ٣٨، البيتان ١٤-١٥).

(٢) عبيد بن الأبرص، **ديوانه**، ص٢٧.

أو يتحدث علقمة بن عبدة في أثناء سيره على ناقته:

١٦. [فأوردْتُها ماءً كأنَّ جِمامَهُ   من الأَجْنِ حِنَّاءٌ معاً وصبيبُ](١)

وكذلك الأعشى بخضرمته وجاهليته على السواء:

١٥. وَيهماءَ تَعزِفُ جِنّانُها   مَناهِلُها آجِناتٌ سُدُمْ(٢)

وهكذا، أيضاً، في بيت للشاعر المخضرم ربيعة بن مقروم الضبي، حيث الماء آجِن الجَمّاتِ قَفْرٍ، تَتَعَقَّمُ، أي تَحْتَفِرُ، في جَوانِبِهِ السِباعُ؛(٣) وبالمثل لدى الشاعر المخضرم عبدة بن الطبيب.(٤)

علينا، إذاً، إنْ لم يكن لسبب سوى الالتزام النمطي والتكراري الحاسم بهذه الصفات للماء الذي ينتهي إليه الشاعر في مقابل السمات الأخرى الحاسمة بالدرجة نفسها للماء الذي يصل إليه الحمار الوحشي، أن نبدأ بافتراض وجود قوة، أو صفة مميزة في الحمار قادرة على تغيير الماء الكريه (المغث)، المبتلي [بطاعون مثلاً] إلى ماء يصبح عَذْباً أمام الحيوانات الظامئة عطشاً. وهكذا فإن فساد ماء الآبار والبرك التي يبدو أن الحمار الوحشي يحُولُ دونه أو يزيله، لا بد له، علاوة على هذا، أن يكون متعلقاً بالخطر الذي يواجهه الحمار الوحشي على هذه الآبار والبرك-وهو خطر يَتَشَخَّصُ في الصائد المسلح بالقوس والسهام. وحقيقةُ أن الحمار الوحشي

---

(١) **المفضليات**، ص٣٩٣ (القصيدة رقم ١١٩). [جمامه: ما اجتمع منه. الأجن: تغير طعم الماء ولونه، فهو آجن. الصبيب: شجر بالحجاز يُخَضَّبُ به كالحناء-المترجم].

(٢) الأعشى [ميمون بن قيس]، **ديوانه** (بيروت: دار صادر، ١٩٦٦)، ص١٩٧. [يهماء: عمياء مطموسة المعالم. عزفت الجن: صوتت في المفاوز. آجنة: راكدة. سدم الماء تغير لطول عهده وطحلب، ووقع فيه التراب حتى اندفن-المترجم].

(٣) **المفضليات**، ص١٨٧ (القصيدة ٣٩، البيت ١٦).

(٤) **المفضليات**، ص١٤١ (القصيدة ٢٦). [والبيت:

٤٥. وَمَنهَلٍ آجِنٍ في جَمِّهِ بَعَرٌ   مِمّا تَسوقُ إلَيهِ الريحُ مَجلولُ

و'مجلول'، أي مُغَطًى - المترجم].

يَهْرُبُ، حَرْفيًّا واعتياديًّا، من ذلك الخطر لا تخلو كذلك من سميائيتها ورمزيتها. وهكذا يجب أن ننظر إلى نقاء، أو تطهير الماء وخلاص الحمار الوحشي ومناعته دون الصائد في سياق الماء، بوصفهما متصلين به اتصالاً داخليًّا رمزيًّا وسيميوطيقيًّا. ومما له فائدة متراكمة بالنسبة إلينا هنا، ما يروى افتراضاً في الفلكلور الجاهلي (النوادر)، من زعم القدرة التطهيرية والوقائية المُعَوِّذَة من الشر للحمار. وهكذا، ''يزعمون أن الرجل إذا قدم قرية، فخاف وَباءَها، فوقف على بابها قبل أن يدخلها، ونهق كما تنهق الحمير لم يُصِبْهُ وَباؤُها.''[1]

ثمة موتيف مفعم بالسيمائية والرمزية في لوحة الحمار الوحشي، مرتبط بقوة الإحساس بالخطر، والتطهير، والجانب التعويذي ضمنيًّا المتصل بالحمار الوحشي، والصائد ''البائس''، وفوق كل شي، بالماء، هو موتيف الحية. وهكذا نجد في مشهد الحمار الوحشي ربيعة بن مقروم المخضرم يقول، في سياق سَوْقِ الحمار لأتانه إلى الماء في ليل شديد السواد، غير متوقعين للخطر، الذي لا يأتي إلا مع الصباح:

٢٧. فَأَورَدَها وَلَونُ اللَيلِ داجٍ   وَما لَغِبا وَفي الفَجرِ اِنصِداعُ

٢٨. فَصَبَّحَ مِن بَني جَلّانَ صَلًّا   عَطيفَتُهُ وَأَسهُمُهُ المَتاعُ[2]

ويقدم شاعر مخضرم آخر، الحطيئة، في قصيدة له، الصائد ينساب مثل الحية،

---

(١) شهاب الدين محمد بن أحمد الإبشيهي، **المستَطرَف في كلِّ فَنٍّ مستَظرَف**، ٢ مج. (بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، ١٤١٢/ ١٩٩٢)، مج٢، ص٨٥ (الفصل ٥٩).

(٢) **المفضليات**، ص١٨٩ (القصيدة رقم ٣٩). [(٢٧) داج: مظلم. لغب: من اللغوب، وهو الإعياء والنصب. انصداع: انشقاق. (٢٨) بنو جلان: من عنزة، وهم يوصفون بالرمي. الصل: الداهية، جعل القانس داهية. والصِّلُّ: الحيّة التي تَقْتُل إذا نَهَشَتْ من ساعتها. غيره: والصِّلُّ، بالكسر، الحية التي لا تنفع فيها الرُّقْية، ويقال: إنها لَصِلُّ صُفِيٍّ إذا كانت مُنْكَرة مثل الأفعى، ويقال للرجل إذا كان داهِياً مُنْكَراً: إنه لصِلُّ أَصْلالٍ أي حَيّة من الحيّات؛ معناه أي داهٍ مُنْكَرٌ في الخصومة، وقيل: هو الداهي المُنْكَر في الخصومة وغيرها عطيفته: قوسه، أي ليس له متاع غير قوسه وأسهمه-المترجم].

نحو مكان الماء الذي تتوجه إليه الحمر الوحشية.[1] ومرة أخرى يتحدث شاعر من جيل المخضرمين، الشماخ، عن الصائد بما هو نافث للسم:

٤١ .فَلَمّا رَأَينَ الماءَ قَد حالَ دونَهُ زُعافٌ لَدى جَنبِ الشَريعَةِ كارِزُ[2]

ومن ناحية أخرى، فإن الماء، خارج الجوانب الصارمة لموتيف الحمار الوحشي من حيث النقاء/ عدم النقاء والصحة، وكذلك من حيث خطر الصائد- حامل القوس، أو خطر الصائد بوصفه حية وسمًّا، لا يمثل في لوحة الثور بوصفه قوة حياة-أو مصدر حياة- أو بوصفه مقابلاً سيميوطيقيًّا لهذه القوة أو للمصدر الممكن، مكان الخطر-على الرغم من أنه في الجانب الأخير يعجِّل بحاجة الثور إلى البحث عن ملجأ. إن الماء بوصفه مطراً شتويًّا بارداً هو بالأحرى سبب بحث الثور عن ملجأ.[*]

٥. الشجرة المسمَّاة أَرْطَى: حَتْمِيَّتُها البنيوية والسيميوطيقية الفريدة

بطريقة خاصة ذات مغزى سيميوطيقي عظيم بالنسبة إلى موضوعنا، يقود الماءُ كذلك إلى الثور الوحشي إذ يجد مأوى تحت الأغصان، أو في الجذور المقتلعة لشجرة تُسَمَّى 'أرطى' - وليس في مكان آخر، على الأقل بصورة نموذجية [نسبة

(١) الحطيئة، **ديوانه** (بيروت: دار صادر، ١٩٦٧)، ص٢٧١-٢٧٢. [المقصود هنا قصيدة الحطيئة الشهيرة، ''وطاوي ثلاث'' التي أفرد لها المؤلف مقالة كاملة سبقت الإشارة إليها أعلاه - المترجم].

(٢) الشماخ بن ضرار الذبياني، **ديوانه**، تحقيق صلاح الدين الهادي (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٨)، ص١٩٣. [القانص كارز للوحش أي مختبئ - المترجم].

(*) [انظر ثناء أنس الوجود، **رمز الماء في الشعر الجاهلي**، القاهرة: مكتبة الشباب، د. ت، ص٢٢٥-٢٦٢، حيث عقدت فصلاً جيداً عن ''لوحة الثور الوحشي،'' وموضع ''الماء'' من هذه اللوحة، ولم تتعرض للوحة الحمار الوحشي، ومن ثم لم يُتَحْ لها ملاحظة وجود الحية في هذه اللوحة إلى جانب الماء، وإنْ بصورة مختلفة عن وجوده في لوحة الثور، كما يذهب ستيتكيفيتش هنا. انظر كذلك كتاب ثناء أنس الوجود، **رمز الأفعى في التراث العربي** (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٩) - المترجم].

إلى النموذج الأصلي]، سوى تحت هذه الشجرة المسمَّاة باسم فريد.

إذا كان ثمة استثناءات للحتمية السيميوطيقية الحاسمة لهذه الشجرة في السياقات الشعرية العربية للوحة الثور، فإن هذه الاستثناءات تحدث في أكثر المواضع تعبيراً وبفكرة هرمينوطيقية أكثر تأثيراً تكمن وراء هذه الاستثناءات، مؤكدة، أكثر منها مُنْتَقِصَة، من مغزى ترابط الثور/ الأرطى ومُشيرةً، علاوةً على هذا، إلى بُعْدٍ رمزي عميق ممكن لشجرة الأرطى نفسها. فالشاعر لبيد، على سبيل المثال، والذي هو، من ناحية أخرى، من الشعراء الملتزمين المخلصين بالجمع الموتيفي للثور/ الأرطى، يُقَرِّرُ في مثالٍ له أن يَدَعَ الثورَ يَجِدُ ملجأً تحت شجرة 'الضال'، وهي نفسها، في التراث العربي شجرة ذات أصداء رمزية عميقة. وهكذا فإن الثور، على الرغم من أنه في هذه الحال لا يختبئ في شجرة الأرطى بوضوح، فإنه لمَّا يَزَلْ مثل مَنْ يؤدي التزاماته الدينية (قاضي نذور). ومن ثمَّ فإن جوًّا ''طقوسيًّا'' يُحيطُ حتى بالفضاء الذي خَلَّفَه غِيابُ شجرة الأرطى:

١٧. فَبَاتَ كَأَنَّهُ قاضي نُذورٍ   يَلوذُ بِغَرقَدٍ خَضِلٍ وَضالِ(*)

١٨. إِذا وَكَفَ الغُصونُ عَلى قَراهُ   أَدارَ الرَوقَ حالاً بَعدَ حالِ(*)

١٩. جُنوحَ الهالِكِيِّ عَلى يَدَيهِ   مُكِبّاً يَجتَلي نُقَبَ النِصالِ(١)

(*) ١٧- بات: يعني الثور؛ كأنه قاضي نذور. يقول: بات مُكِبًّا كأنه يصلي صلاة يقضي بها نذراً. أو كأن عليه نذراً أن يحفر فهو مجد في ذلك. غرقد: شجر. خضل: أخضر ندي.

(*) ١٨- وكف: قطر. القَرَا: الظهر. الروق: القرن. الغصون: غصون الشجرة التي تحتها الثور. قراه: ظهره. أدار الروق: أي أدار قرنه.

(١) لبيد، **ديوانه** (طبعة الكويت)، ص٧٧-٧٨ (القصيدة رقم ١١، الأبيات ١٧-١٩)/ طبعة بيروت، ص١٠٣-١١١. [١٩- جنوح الهالكي: إكبابه وميله وانحرافه على يديه. الهالكي: الصيقل. شبه انكباب الثور ورفعه رأسه وتحريكه بجلوس الصيقل على السيف يجلوه. النقب: الصدأ واحدها نقبة. وقوله: يجتلي نقب النصال فواحد النقب نقبة والنقبة اللون، يقول: فهو يجلو ألوانها، ذلك أنه أدخلها الكور، فصارت زرقاً، فهو يجلوها بالمسن حتى تصير شهباً-المترجم]. ومرة أخرى يذكر لبيد شجرة =

وقادماً من جاهلية أعمق من لبيد، فإن الشاعر عبيد بن الأبرص، أخرج لنا مثالاً نادراً على مدى الحقبة الجاهلية إلى المخضرمة، حسب علمنا، إذ يستبدل بالأرطى شجرة 'الألاء'، والتي يجد الثورُ ملجأً في ظلها، وقد وَقَفَ الثور (البيت ١٢) ''كالكَوْكَبِ الدُّرِّيِّ'' في رَوْضَةٍ لم يَسْتَطِعْ الوصول إليها مَنْ حاول ارتيادها:

١١ .يَنفـي بِـأَطرافِ الأَلاءِ شَـفيفَها فَغَـدا وَكُـلُّ خَـصيلِ عُـضوٍ يُرعَـدُ(*)

=

'السدرة'، ولكن هذه المرة في سياق الظعن في النسيب:

[تخَـيَّرُ مـا بَـينَ الرِجـامِ وَواسِـطٍ إلى سِـدرَةِ الرَسِّـينِ تَرعـى الـسَوابِلا]

(**[ديوانه**، ص١١٢]). وقد يكون، مع ذلك، ثمة فرق دالٌّ بين هذا الاستعمال لشجرة الضال في لوحة الثور الوحشي في قصيدة واستعمالها بوصفها 'سدرة' في ظعن النسيب في القصيدة الأخرى، لأن شجرة الضال تُعَدُّ الشجرة 'الذكر'، إذا جاز التعبير، وهي أكثر ملاءمة لهامشية الرحيل، في حين أن 'السدرة' شجرة غنائية في النسيب، أي أكثر ملاءمة لأن تكون الشجرة 'الأنثى'، وهي الشجرة نفسها التي ستجد فيما بعد مكاناً لها في المشهد القرآني للفردوس. وعن موضوع مثل هذا، وخصوصاً مع الإشارة إلى شجرة مشابهة ''كانوا يُعَظِّمُونَها في الجاهلية'' هي 'ذات أنواط'، انظر أبا العلاء المعري، **رسالة الغفران**، تحقيق عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ)، ط٧ (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٨١)، ص١٤٠-١٤١. وهناك علاقة تقابل رحيل/ نسيب سيميوطيقية تحدث بين 'الأرطى' نفسها، وشجرة أخرى مُحْتَفًى بها شعريًّا، وكذلك شعائريًّا، أو أجمة ذات بداوة شعرية، 'الغضا'. وفي النسيب يمكن من هنا أن يشار إلى الغزال الذي يمضي الليل تحت شجرة تؤويه-ليست 'أرطى'، مع ذلك، وإنما 'غضا'/ 'عَضَاه' (كذا)/ 'عِضاه'. ولأن الغزال يُذْكَرُ في النسيب، فينبغي أن يكون كذلك استعارة لـ''المحبوبة''. انظر، على سبيل المثال، قصيدة للشاعر المخضرم حسان بن ثابت (**ديوان حسان بن ثابت**، تحقيق سيد حنفي حسنين وحسن كامل الصيرفي [القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤]، ص١٠٢.

[وَوَجهـاً كَوَجـهِ الغَـزالِ الرَبيـبِ يَقـرو تِلاعـاً وَأَسـنادَها

فَأَوَّبَـهُ اللَيـلُ شَـطرَ العِـضاهِ يَخـافُ جَهامـاً وَصُرّادَهـا]

- المترجم].

(*) ١١- ينفي أي ينحي هذا الثور شفيف هذه الليلة. والشفيف: الريح الباردة التي كأنها تنضح الماء. الألاء: الشجر. الخصيلة: كل لحم مجتمع.

[١٢. كَالكَوكَبِ الدِرّيِّ يَشرَقُ مَتنُهُ خَرِصاً خَميصاً صُلبُهُ يَتَأَوَّدُ][*]

١٣. في رَوضَةٍ ثَلَجَ الرَبيعُ قَرارَها مَولِيَّةٍ لَم يَستَطِعها الرُوَّدُ[1]

ويلاحظ أن شجرة الآلاء، بعطرها المبهج، تحتل مكاناً خاصًا، وتشير في اتجاه رمزي إلى مستقر مَصُونٍ *hrotus conclusus*، ويدعم هذه اللمحة فحوى البيت ١٣، ومن ثم تؤكد بصورة مساوية الطبيعة/ الموقع المنيع، أو المحَرَّم للثور.

أما بالنسبة إلى لبيد، فهو من ناحية أخرى على وعي كامل بالجمع النموذجي بين الثور/ الأرطى. وهكذا نجد في قصيدته اللامية المفتوحة (لا) المشار إليها أعلاه، الشخصية الرئيسة ثوراً وحشيًّا:

٢٦. فَباتَ إِلى أَرطاةِ حِقفٍ تَضُمُّهُ شَآمِيَةٌ تُزجي الرَبابَ الهَواطِلا

(*) ١٢ - يعني أن الثور كالكوكب في بياضه. يشرق متن الثور من بياضه. الخرص: الجائع المقرور. الخميص: الضامر.

(١) عبيد بن الأبرص، **ديوانه**، ص٦٠، البيتان ١١، ١٣. [١٣- مولية: أصابها المطر الولي، وهو المطر الثاني، والأول الوسمي- المترجم].

وفي الشعر العذري في الحقبة الأموية، مع ذلك، وعلى نقيض حادٍّ من السيميوطيقا الجاهلية، فإن المجنون، في تنويع أموي مميز للغنائية كما في ''ستأخذ أنت الطريق الأعلى، وأنا سآخذ الطريق الأدنى ...'' سيستخدم 'الأرطى' في سياق شبيه بالنسيب كليًّا، وقد صَوَّرَها بطريقة نابضة بالحياة إلى حَدٍّ بعيد من خلال ذكر الشجرة الملازمة للأرطى، أي الألاء، بوصفها صورة لصحراء عقيمة تمثل ''حالة' قلبه، في حين استخدم عبارة ''منبت الربع'' بوصفه وجهة المحبوبة (و'حالتها'):

٤. إذ هِيَ أَمسَت مَنبِتُ الرَبعِ دونَها وَدونَكِ أَرطِيٌّ مُسهِلٌ وَأَلاءُ

(المجنون [قيس بن الملوح]، **ديوان مجنون ليلى**، تحقيق عبد الستار أحمد فراج [القاهرة: دار مصر للطباعة/ مكتبة مصر، ١٩٧٣]، ص٤١. [نلاحظ أن ذا الرمة ذكر 'الألاء' (وهو شجر ينبت في الرمل) في سياق الثور الوحشي، وفي سياق 'ديني' يذكر بالصورة المذكورة لدى لبيد من وجهة نظر المؤلف،

٢٠. فَباتَ ضَيفَ أَلاءٍ يَستَغيثُ بِهِ مِن قِطقِطٍ في سَوادِ اللَيلِ مَحدورِ

٢٢. إِذا اِنجَلى البَرقُ عَنهُ قامَ مُبتَهِلاً لِلَّهِ يَتلو لَهُ بِالنَجمِ وَالطورِ

ذو الرمة، **ديوانه**، تحقيق عبد القدوس أبو صالح، ط٢(دمشق: المكتبة الإسلامية، ١٣٨٤/ ١٩٦٤)، مج١، ص٣٧٠. القطقط: المطر الخفيف-المترجم].

٢٧.وَبـاتَ يُريـدُ الكِـنَّ لَـو يَـستَطيعُهُ   يُعـالِجُ رَجّافـاً مِـنَ الـتُربِ غـائِلا
٢٨.فَأَصبَحَ وَانشَقَّ الـضَبابُ وَهاجَـهُ   أَخـو قَفـرَةٍ يُـشلي رَكاحـاً وَسـائِلا[1]

ويمكن كذلك أن تصبح 'الأرطى' جزءاً من اسم علم لشاعر، كما في حالة الشاعر المخضرم ضابئ بن الحارث بن أرطاة البرجمي، الذي، ربما بسبب ''حميمية الاسم'' بينه وبين الشجرة، وموتيفها الشعري، يميل إلى إضفاء معنى ''نادر'' للغنائية إلى مشهد الثور الذي يجد ملجأ تحت شجرة أرطى-وفي هذه الغنائية يجد طريقه حرفيًّا إلى لبيد، ويتجاوزه، وهو الذي يمكن أن يكون المثال والمعلم الذي نهج نهجه:

٢٥. فَبـاتَ إِلى أَرطـاةِ حِقـفٍ تَلُفُّـهُ   شَـآمِيَّةٌ تُـذري الجُـمانَ المُفَـصَّلا

حتى على الرغم من أن الشاعر في البيت التالي سوف يستدبر نفسه برصانة، متبعاً ''النموذج'': إذ يلجأ إلى الأرطاة هروباً من سحابة دائمة السَّحِّ، حثيثة:

٢٦. يُوائِـلُ مِـن وَطفـاءَ لَم يَـرَ لَيلَـةً   أَشَـدَّ أَذىً مِنهـا عَلَيـهِ وَأَطـوَلا[2]

---

(١) لبيد، **ديوانه** (الكويت)، ص٢٣٩/ طبعة بيروت، ص١١٥-١١٦. [وقد سبق هذا المثال وشرح مفرداته أعلاه-المترجم].

كذلك، أيضاً، فإن مسألة الثور الوحشي الذي يلجأ إلى 'الأرطى' وقد تَشَبَّعَتْ بماء المطر، يمكن أن يقارن بمشهد امرئ القيس (**ديوانه**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم [القاهرة: دار المعارف بمصر، ط٣، ١٩٦٩]، ص١٠٢، البيت ٧ [سينية مكسورة]). [والبيت هو:

وَبـاتَ إِلى أَرطـاةَ حِقـفٍ كَأَنَّهـا   إِذا أَلثَقَتهـا غَبيَـةٌ بَيـتُ مُعـرِسِ]

والغبية: الدفعة من المطر-المترجم].

(٢) **الأصمعيات**، ص١٨٢، البيت ٢٥ (القصيدة ٦٣). واسم الشاعر، ابن أرطاة، كما يُصَوَّرُ في **الأصمعيات**، كفيل بأن يفاجئ المرء لغرابته والتحدي الذي يطرحه تأويلاً. إن رَدَّ الفعل الأول لهذا الاسم، ينبغي أن يكون، حسب العادة اللغوية القديمة، 'ابن أبي أرطاة'، وأنه بشكل ما، في أثناء عملية الاستخدام، فقدت الكنية، 'أبي'، أو أهملت بسبب الاستخدام الاعتيادي وبسبب فهم المراد مع الحذف. أما الإمكانية الأخرى، وهي أكثر التصاقاً بالموضوع سيميوطيقيًّا ورمزيًّا وبمغزى مشروعنا الهرمينوطيقي المستمر، وهي أنه ليس ثمة كنية مقصودة في هذا الاسم، ولكن بتجاهل بنية الكنية =

وجدير بالملاحظة أن الشاعر الأعشى ميمون يقدم لواحد من تشبيهين له للثور الوحشي، وضمنه الإشارة الإلزامية إلى شجرة الأرطى، مصحوباً بأكثر ''تسميات'' الثور جوهرية بين كل التسميات النعتية/ الإشارية. فهو 'فريد' متوحد:

٢٧. أَو فَرِيدٍ طاوٍ تَضَيَّفَ أَرطا ةً يَبيتُ في دَفِّها وَيُضاقُ[1]

وترد مفردة الأرطى، خارج التضمين البنيوي الحاد، وبالتالي خارج علاميتها

=

تحديداً، فإن اسم ابن أرطاة يقترب بحامله إلى شيء يكمن في، أو يقترب من، جوهر معنى هذه الشجرة- وهو معنى يمكن أن يُكْشَفَ لنا في النهاية فقط من خلال الفهم الشعري للازدواجية الدلالية والوحدة الرمزية للثور/ الأرطاة.

ويسجل ابن منظور، صاحب **لسان العرب**، بطريقته التي يَتَجَنَّبُ فيها بوصفه معجميًّا التورطَ في الإدلاء برأيه، في مادة 'أرط' ما يأتي: 'واحدته أَرْطاةٌ، وبها سُمِّيَ الرجل وكُنِّي.'' وعن مدى الأهمية السيميوطيقية لاستخدام الكنية، انظر **دائرة المعارف الإسلامية**،

Encyclopaedia of Islam, New Edition (Leiden: E. J. Brill, 1986), vol. 5, pp. 395-96 (entry *kunya*).

انظر كذلك محمد بن سلام الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، السفر ١، تحقيق محمود محمد شاكر (القاهرة: مطبعة المدني، ١٣٤٩/ ١٩٧٤ [؟])، ص١٧١-١٧٥. ويضع الجمحي ضابئ بن الحارث بن أرطاة في الطبقة التاسعة من الشعراء الفحول المبكرين، واصفاً إياه بأنه صاحب صيد، وصاحب خيل، و مُحِبٌّ لكلاب الصيد.

إن تصوير 'الأرطى' في أسماء الأعلام يمكن أن يصبح أكثر غرابة عندما يظهر تقريباً متكاملاً ''من منظور الأنساب'' مع ابن أرطاة نفسه (أرطاة/ ابن أرطاة). وهكذا في **حماسة أبي تمام** (**شرح ديوان الحماسة**، بشرح التبريزي، ٤ مج. [بيروت: عالم الكتب، د. ت.]، مج٤، ص٤-٥) نجد اسم شاعر عبارة عن 'أرطاة' وحسب، وهو أرطاة بن سُهَيَّة المُرِّي- يلحق به التبريزي، في أثناء الشرح، مناقشة حول الاشتقاق الدلالي والصرفي للكلمة. كذلك في **أيام العرب** برواية أبي عبيدة معمر بن المثنى التيمي (٢ مج. تحقيق عادل جاسم البياتي [بيروت: عالم الكتب/ مكتبة النهضة العربية، ١٤٠٧/ ١٩٨٧]، مج٢، ص٤٠٤ وص٥٣٢) يرد اسمان مثيلان، أحدهما أرطاة بن ربيعة بن أبي (يوم نقا الحسن)، والآخر أرطاة بن منقذ الأسدي (يوم النسار).

(١) الأعشى، **ديوانه**، ص١٢٨.

الأساسية، أي شجرة الأرطى داخل لوحة الثور،[1] في الشعر الجاهلي، والمخضرم بشكل محدود للغاية. وحينئذٍ تشير إلى أسماء أماكن، أو إشارات مكانية، من قبيل 'ذو الأرطى/ أرطى/ أرطاة/ أُرطاة'. وهنا فإن المثال الأكثر سيميوطيقية ومرجعية وطرافة يتجلى في عبارة 'بذي الأرطى' التي ترد في قصيدة قصيرة (ثلاثة عشر بيتاً) لطرفة بن العبد المركزية النسيب ذات الغنائية المحسوسة بشكل عميق. ويقال إن طرفة قال هذه القصيدة عندما كان خارجاً على قومه، في حالة من القنوط، والعزلة، والتفرد، يرى نفسه كما لو كان، أيضاً، ثوراً وحشيًّا مذعوراً؛ ومن قلب هذه الحالة النفسية والعقلية يتحدث إلينا، وهو لمَّا يزل في نسيب القصيدة:

٨. ظَلِلتُ بِذي الأَرطى فُوَيقَ مُثَقَّبٍ ... بِبيئَةِ سَوءٍ هالِكاً أَو كَهالِكِ

٩. تَرُدُّ عَلَيَّ الريحُ ثَوبِيَ قاعِداً ... إِلى صَدَفِيٍّ كَالحَنِيَّةِ بارِكِ[2]

---

(١) هنا ينبغي أن نذكر ثلاثة أمثلة نموذجية، لما تزل جاهلية لموتيف الثور/ الأرطى معاً في ثلاث قصائد لبشر بن أبي خازم الأسدي (**ديوانه**، ط٢، تحقيق عزة حسن [دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٣٩٢/ ١٩٧٢]، ص٥١ [قصيدة رقم ١١، البيت ١٢]، ص٥٥ [قصيدة رقم ١٢، البيت ٨]، ص٨٢ [قصيدة رقم ١٦، البيت ٩]).

(٢) طرفة بن العبد، **ديوانه**، بشرح الأعلم الشنتمري، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال (دمشق: مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٣٩٥/ ١٩٧٥)، ص٨٧-٨٨ [البيتان ٨-٩]. [الصدفي: نسبة إلى الصَّدِف - بكسر الدّال- بطن من كندة يُنْسَبُون اليوم إلى حضرموت. الحنية: مفرد الحنايا، القسي-المترجم]. بالنسبة إلى 'ذو أُرَاطى'، وهو اسم مكان فعلي، انظر عمرو بن كلثوم (الأنباري، **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**، ص٤٠٩، البيت ٥٩). أما بالنسبة إلى 'ذو الأَراطى' [بفتح الهمزة]، على وجه شبيه بـ''ذو الأُراطى، أو أُراط'' فقد كان ثمة مكان للماء بهذا الاسم، تقريباً على بعد ستة أميال (= نحو ١٢ كم) من الهاشمية، شرقي الخزيمية من طريق الحاج، وعليه طبقاً لشهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله، **معجم البلدان** (طبعة ليبزيج، ١٨٦٦، وطبعة أوفست منها في طهران، ١٩٦٥)، ١: ١٨١-١٨٢). وقد ذكره الشاعر أبو الصفي رفاعة بن عاصم الثقفي بفتح الهمزة (أسامة بن منقذ، **المنازل والديار**، تحقيق مصطفى حجازي [القاهرة: المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ١٩٦٨]، ص٣٦). ومن الطريف كذلك أن ياقوت (١: ٢٠٩) يورد بين أسماء الأماكن في الأندلس قلعة تسمى ''أرطاة الليث''. وهكذا تكتسب الشجرة العربية القديمة الخاصة بالثور الوحشي، على أرض غريبة، معنى =

أو ترد مفردة 'الأرطى' تصاحبها نظيرتها السيميوطيقية، شجرة الضال الجبلية العطرة، فتظهر الأرطى على السطح في سياق غير متصل بالرحيل، ومتعارض معه بطريقة صادمة للنفس ضمن قطعة هجاء لأوس بن حجر،[1] وذلك فحسب ليكون في تضاد، مرة أخرى في طريق معاكس للانفعالات السيميوطيقية التي نقع عليها في الرحيل، مع تحول شبه نسيبي في لوحة الثور لدى امرئ القيس، إذ يقضي الثور الليل تحت شجرة أرطى على كثيب تشتد عليها دفعات المطر. وإذا غمرتها هذه الدفعات من المطر، فإن الشجرة تصبح مثل خيمة زوجين معرسين، فالشجرة المبللة من =

جديداً- من الممكن أن يكون متعارضاً مع، أو حتى مُشْرَباً بأصداء رمزية جديدة للأرطى بين الأسد، ووحيد القرن.

كذلك في هذه السياقات، ينبغي أن نلتفت إلى 'ذو الأرطى' في نسيب المرقش الأكبر في قصيدته/ مقطوعته من ١٢ بيتاً (**المفضليات** [القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٦]، ص٢٢٣-٢٢٤، القصيدة رقم ٤٦، وخصوصاً البيتان ٣-٤). [وهما:

عَــلى أَنْ قَــدْ سَــما طَــرْفِي لِنــارٍ ... يُــشَبُّ لهــا بــذِي الأَرْطــى وَقُــودُ

حَوالَيْهـــا مَهـــاً جُـــمُّ التَّراقـــي ... وأَرْآمٌ وغِـــــزْلانٌ رُقُـــــودُ

- المترجم]. ويلاحظ في هذه القصيدة التجاذب بين ما تمثله الأرطى في البيت ٣، إذ تكون جزءاً من اسم مكان، ''ذو الأرطى''، والمها (البقر الوحشي) في البيت ٤، ومن الواضح أن المها انعكاس موتيفي للأرطى. وتظهر البقر الوحشي (المها) في البيت ٤ بشكل ظاهري مجتمعة حول نار المخيم، (حواليها)، ولكنها بشكل ضمني، أي متعرف عليها تناصيًّا، حول شجرة الأرطى. ولنضع في أذهاننا، مع ذلك، حقيقة أن هذا الموتيف المقدم بشكل تناصي، أو بشكل مفرد، 'أرطى/ مها' في قصيدة المرقش الأكبر يعمل الآن من داخل النسيب، حيث المها هن عذارى القبيلة.

(١) هكذا انظر الاستعمال الساخر بقوة للأرطى في هجاء أوس بن حجر، وقد صارت رائحتها رائحة منطق أحمق بدلاً من أن تكون رائحة عبقة، وهي هنا صورة تبدو بعيدة عن أية إشارة مباشرة إلى صيد الثور. ومع ذلك فإنه من دون المعنى الأوسع (الأصلي) التناصي للأرطى وعلاميتها، لم يكن للشاعر أن يحقق تأثيراً ما لهذا الهجاء الساخر (المشوِّه). أوس بن حجر، **ديوانه**، ص١٠١، [والبيت هو:

تَلَقَّيْتَنـــي يَـــومَ النُجَـــيرِ بِمَنطِـــقٍ ... تَـــرَوَّحُ أَرطـــى سُـــعدَ مِنـــهُ وَضـــالُها

- المترجم].

المطر والأرض من تحتها ينشران عبقهما.(١)

وإجمالاً، فإن ما يلفت الانتباه بقوة، حتى عندما نضع التنويعات الهامشية لموتيف الأرطى في الحسبان، هو كلية الوجود ubiquitousness المنظمة لموتيف الأرطى/ الثور الجوهري في شعر القصيدة الجاهلية والمخضرمة، وأيضاً، عند شعراء أمويين بعينهم مثل ذي الرمة والأخطل.(٢) ولا شك أن كلية الوجود هذه، في

---

(١) امرؤ القيس، **ديوانه**، ص١٠٢-١٠٣. [وقد أوردناه في هامش ٤٨ أعلاه-المترجم]. ويوجد الموتيف/ الصورة نفسها كذلك، وبالتالي تُعَزَّزُ سيميوطيقيًّا، في لوحة للثور لدى المتلمس (جرير بن عبد المسيح [عبد العزى] الضبعي)، لويس شيخو اليسوعي، محقق، **شعراء النصرانية قبل الإسلام**، ط٢ (بيروت: دار المشرق، ١٩٦٧)، ص٣٤٥. والمتلمس، الذي يضعه الجمحي في الطبقة السابعة من الفحول (**طبقات فحول الشعراء**، ص١٥٥-١٥٦)، شاعر ينتمي على الأكثر إلى جيل واحد قبل جيل امرئ القيس. [وبيتا أوس هما:

يجَولُ بِذي الأَرطى كَأَنَّ سَراتَهُ ... كَبَرقٍ نَزيعٍ وَالسَحابَةُ تَرجُسُ

فَباتَ إِلى أَرطاةِ حِقفٍ كَأَنَّما ... إِلى دَفِّها مِن آخِرِ اللَيلِ مُعرِسُ

- المترجم].

(٢) يورد محمد سليمان السديس (''الغضا والأرطى في اللغة والشعر العربي القديم،'' [**مجلة كلية الآداب**، جامعة الملك سعود، ١٩٨٢]، ص٦٣-٨٠) قائمة [لغوية وشعرية بمواضع ورود الغضا والأرطى]، وهي، بالإضافة إلى تقليديتها الزائدة، تقدم، من وجهة نظر نقدية-أدبية، عرضاً متواضعاً لكلية وجود الأرطى في الشعر العربي. ولعل مما يُحْمَدُ له، مع ذلك، أنه يجمع إلى تناوله موضوع الأرطى تناولاً لموضوع الغضا (والذي هو طبقاً لبلجراف، ''من نوع النباتات الإيوفوربيا'' [نسبة إلى فيزيائي يوناني من القرن الأول الميلادي] [إدوارد وليم لين، **معجم عربي إنجليزي**، ١٨٧٧/ ١٩٨٠، مدخل غ-ض-و]). ويؤكد فيليب ف. كينيدي، في ورقته عن ''لبيد، النابغة، الأخطل والثور الوحشي،'' في كتاب تذكاري للمستعرب الإنجليزي بيستون،

Arabicus Felix: Luminosus Britannicus. Essays in Honour of A. F. L. Beeston on his Eightieth Birthday, ed. Alan Jones (Ithaca Press Reading for Oriental Studies, Oxford University, 1991), pp. 74-89.

أنه ''في الإجمال، ثمة سبعة تتابعات للثور الوحشي في ديوان لبيد؛ وثمة على الأقل تتابعان في ديوان الأعشى وغيرها في دواوين المتلمس، أوس بن حجر، النابغة وعديدين في المفضليات، على سبيل =

تكراريتها ''الموقفية'' تحاول أن تخبرنا شيئاً، تماماً كما قد أخبرتنا أشياء، أو كلمات، أو ''مواقف'' أخرى في القصيدة، من خلال ''تكراريتها'' وكلية وجودها المنمَّطَة. وكما قد عَرَضْتُ في دراسات سابقة، فإن كلمات مفاتيح، ومفاهيم مصاغة في صور شعرية، من قبيل 'الأطلال' 'الدار/ الديار'، 'الدمنة'، 'الأثافي'، وغيرها كثيرة في القصيدة القديمة قادرة على الكشف عن دلاليتها الحقة بما هي علامات ورموز شعرية. ومن خلال هذه الكلمات والمفاهيم بدأت القصائد القديمة تعني (مرة أخرى) وتستعيد قوتها ''المصوِّرة'' و''المُخَيِّلَة'' (مرة أخرى).[1] باختصار، كانت اللغة الشعرية العربية القديمة، ويمكن أن تكون مرة أخرى، لغة بنية مرجعية عميقة، ولغة رموز في الشعر الذي وَلَّدَتْه. وبسبب هذه الإدراكات، أيضاً، سيكون علينا أن نعود مرة أخرى-عند نقطة أكثر ''نضجاً'' بصورة مناسبة في المناقشة

=

المثال لا الحصر'' (ص٧٥)؛ وفي هامشه رقم ٧، يؤكد كنيدي أن ''صيغة'' الأرطى ''تظهر تقريباً دون استثناء في كل أوصاف الثور الوحشي الكاملة،'' وأنه ''في النهاية شيء لا بد منه في لوحة الثور'' (ص٨٠). ومن ناحية أخرى، فمن المحير حقًّا أن جيمس إي. مونتجمري، بصرف النظر عن اختياره لقصائد خاصة بالثور الوحشي، مدفوع إلى تجنب أي ذكر من أي نوع للظاهرة الموتيفية-والأكثر من موتيفية- للأرطى في فصل كامل مُكَرَّسٍ لـ''الثور الوحشي.'' انظر له **شطحات القصيدة: التقليد والتطبيق في الشعر العربي المبكر،**

James E. Montgomery, *The Vagaries of the Qaṣīdah: The Tradition and Practice of Early Arabic Poetry* (E. J. W. Gibb Memorial Trust, 1997), pp. 110-65.

(١) انظر، على سبيل المثال، ي. ستيتكيفيتش، ''الاسم والنعت: فقه تسمية الحيوان وسيميوطيقيته في الشعر العربي المبكر،'' ص٨٩-١٢٤؛ وي. ستيتكيفيتش، ''نحو معجم رثائي عربي: الكلمات السبع في النسيب،''

J. Stetkevych, ''Toward an Arabic Elegiac Lexicon: The Seven Words of the *Nasīb*,'' S.P. Stetkevych, ed., *Reorientations/Arabic and Persian Poetry,* pp. 58-129.

الراهنة-إلى المعاني الحقيقية، الكامنة، أو الممكنة للأرطى، وكل منها يصحبه زعم بمشروعية صلته الشعرية بالثور الوحشي.

٦ . مقاربة التعاضُد الـمُتَصَوَّر *Ideated Syncresis* للحمار الوحشي، والثور الوحشي

قبل أن نجيب عن أسئلتنا الضمنية الراهنة عن ''مَنْ'' كان الثور الوحشي و''ماذا'' كانت الأرطى، علينا مرة أخرى أن نعود إلى الحمار الوحشي في لوحته الموازية للوحة الثور، وإلى الماء والحية، وإلى ما سميناه في وقت سابق التجاور بين كلتا اللوحتين. وهكذا فنحن نعلم مسبقاً أن الثور والحمار يتشكلان في لوحتيهما في جوانب كثيرة تبدو صوراً ''معكوسة، أو بالأحرى متقابلة،'' وتظهر عبر اختلافاتها، وهي تتكامل إحداها مع الأخرى و''تتكلم'' مع بعضها البعض. ومع ذلك فصور اللوحتين تمثل أوضاعاً متقابلة: للوحدة/ العزلة في مقابل الحماسة الشديدة، والعيش في القطيع والسرب؛ ولغياب الشهوانية في مقابل الغزل الدنيوي؛ للإحاطة بالماء [المطر]، لكن مع المعاناة بسببه على نحو أساس، في مقابل البحث عن الماء والبقاء من خلاله؛ للاشتباك المتوتر لكن المنتصر مع كلاب الصائد غير المرئية في مقابل الهروب المندفع لتجنب سهام الصائد الطائشة (أو حتى الأقواس المتكسرة).

ثمة سؤال نقدي وهرمينوطيقي على نحو مركزي يؤخذ في الحسبان، أو يُعادُ النظر فيه: لماذا كلا الحيوانين ينجو في النهاية من الموت على يد الصائد؟ وهل تحليل الجاحظ الذكي للمسألة، والذي يشرح فكرة بقاء الحيوان، فيما عدا في المرثاة-حيث يموت- تحليلٌ كافٍ؟[1] وبصرف النظر عن مدى صحة تحليل الجاحظ هرمينوطيقيًّا، فإن حقيقة التناغم على المستوى الأليجوري لِقِصَّتَيْ لَوْحَتَيْ

---

(١) للعودة إلى نظرية الجاحظ، انظر أعلاه.

الحيـوان المتعارضـتَيْنِ في الرحيـل، إن لم تكونـا متعارضـتين بـشكل مطلـق، ووصولهما إلى تصميم على نصر الحياة على الموت-هذا الإنجاز المعقد، الظاهرة غير المسموع بها تقريباً في التاريخ الأدبي العالمي من جهة ما يتحلّى به من عبقرية بنيوية ورامزة-ينبغي أن تجعلنا نتوقف لمزيد من التأمل. فهل كان اختيار الحيوانين، الحمار، والثور، من أجل دورهما في القصة الأليجورية المزدوجة للحياة والموت اختياراً محسوباً ومدروساً ينتقل عبر أجيال من الحساسيات البدوية الميالة شعريًّا، الحساسة إحساساً حادًّا، يدعمها فحسب علم التبيؤ ecology وعلم الحيوان مع تعاون بينهما؟ أم كانت هناك أسباب-سواء إضافية أو أكثر أولية-لهذا الاندماج البنيوي، والتكافل الرمزي بين اختلافات واضحة؟

ستكون إجابتي هنا عن هذه الأسئلة بأن لا نظرية الجاحظ، ولا الممارسة النقدية العربية القديمة، والتي أدت إلى بناء القصيدة، تعطينا أية إجابات أبعد مما هو واضح منها. فنحن لمَّا نَزَل وحدنا مع حيوانين في ثنائية ضدية مرئية، يمكن، مع ذلك، أن تُوَلِّدَ التناقض الظاهري المقنَّع لكائن واحد، كما لو كان مخلوقاً مجُمَّعاً، نتاجَ تعاضُد مادي ومُتَصَوَّر.

إننا نعلم بمخلوقات مثل هذه من الخرافات، والأساطير، والأديان. فهناك التنين والغرفين griffin [حيوان خرافي نصفه نسر ونصفه أسد] والمينوطور minotaurs [نصفه على صورة رجل والآخر على صورة ثور] والخيل المجنحة pegasuses، والملائكة، وأبو الهول، وبالطبع، هناك وحيد القرن. أما التعاضد بين هذه المخلوقات، فَمُنْجَزٌ من الناحية المادية، ومُوَحَّدٌ-على الرغم من كونه اندماجاً بين متعارضات[1] -، لكن خصائصها اللا مادية تظل قادرة على أن تعكس تناقضها

---

(١) ويمكن أن نضيف، بصرف النظر عن حماسة هوراس في كتابه **فن الشعر** التي جعلته يقول بغياب ''وحدة عضوية'' في هذه المخلوقات، وهو ما يبدو الآن أقرب إلى أن يكون مفتقراً إلى النضج. **السخرية، الرسائل وفن الشعر**،

=

الظاهري. وهكذا فإن وحيد القرن فرس/ حمار وحشي وثور/ بقري مشقوق الأظلاف. ويماثل جسده جسد فرس/ حمار وحشي، على الرغم من أن خصيصتيه المحددتين للنوع جسديًا هما تلكما الخاصتان بالمها antelope، وهذا هو البقري،[1] الثور الوحشي: فالمقصود به أن يكون له أظلاف مشقوقة وعلى جبهته الفروسية قرنٌ-واحد فحسب-يماثل على أقرب تحديد قرناً يُرَى بمفرده لثور وحشي منسوب إلى المها. وسماته الجسدية هي تلك الخاصة بالحيوانين مجتمعين، على الرغم من أنه ليس بالضرورة فاعلاً بائتلاف لا اختلاف فيه. وهو مكبوح جنسيًّا إلى حَدِّ كونه ''بكراً،'' لكنه في الوقت نفسه تجسيد لفحولة جنسية. وبسبب السمات الوقائية والتعويذية من الشر التي يقال إنها مُدَّخَرَة في قرنه، فإن وحيد القرن كذلك هو الفريسة الأكثر مطاردة من قبل الصائدين؛ ولكنه يستطيع بسبب من سرعته التي لا يمكن مجاراتها أن يسبق مطارديه، ورماحهم وسهامهم، وهو يستطيع بقرنه الحاد أن يدمي كلابهم ويهزمهم.

مع ذلك، كان من المفروض أن يكون ثمة طريقتان يمكن أن نقبض فيهما على وحيد القرن: الأولى، متكررة غالباً في كتب الحيوان Physiologus وفي النوع الأدبي من كتب وصف الحيوان الخرافي والواقعي في أوروبا العصور الوسطى، وتتكلم عن المها، وليس عن وحيد القرن، إلا إذا وقعنا في إغراء الجمع بينهما في هذه المصادر. وهنا نقرأ عن ''المها'' ذاهباً إلى الفرات ليشرب، فتشتبك قرونه بأغصان شجيرة، أو شجرة، مشار إليها في كتب الحيوان اليونانية بوصفها إريخينيا

=

Satire, Epistles and Ars poetica, Trans. H. Rushton Fairclough (Loeb Classical Library, 1966), pp. 452-53.

(١) من الملحوظ أنه ليس ثمة اسم للثور الوحشي في لوحة الرحيل، بمعنى مصطلح لا نعتي، مع أنه يشار إليه في الشروح بـ''بقر وحشي أو بقر الوحش''-وبالتالي لا يُساوَى أو يختلط بالغزال-''اللا-بقري،'' والأيل، إلخ.

erikhina وفي الترجمة اللاتينية بوصفها هريكينيا *herecine*. ولأن وحيد القرن هنا غير قادر على أن يخلص نفسه، يقتل على يد الصائد.[1] والطريقة الثانية، مشتقة من التقليد-المصدر نفسه، أو مطوَّرة فيه، وهي طريقة الحيلة/ الخدعة المنصوبة (على نحو خاص) من قبل صائدي وحيد القرن. وفي هذه الخدعة تُجْلَسُ عذراء إلى جانب شجرة أو شجيرة ذات أغصان. وسرعان ما يصبح وحيد القرن منجذباً إليها دون مقاومة، واضعاً قرنه على صدرها. وهذا سوف يفقده كل ضراوته وقوته، ويصبح فريسة سهلة للصائدين. وعلاوة على هذا، فلو نظرنا إلى هرمينوطيقيا ماكس مولر والإمكانات التي توفرها نظريتها في فقه اللغة، والتي يبدو أن دورها جاء في هذه الطريقة الثانية والانحلال الذي أصاب علم الاشتقاق في العصر العتيق

---

(١) **كتب الحيوان،**

Physiologus [*Physiologi Graeci: Singulas varium aetatum recensiones codicibus fere omnibus tunc primum excussis collatisque*], ed. F. [Franciscus] Sbordone (Milan, Genoa, Rome, Naples: Society od Dante Alighieri ..., 1936), pp. 116-18;

فرانسيس ج. كارمودي، **كتب الحيوان اللاتينية،**

Francis J. Carmody, *Physiologus Latinus: Éditions preliminaries versio B* (Paris: Librairie E. Droz, 1939), p. 12 (ii. Autolops).

إن افتراض كارمودي (المقدمة) أن الرواية ب *Versio B* ترجمة مباشرة من أصل يوناني/ نسخة لكتب الحيوان يعززه نيكولاوس هينكل، **دراسات عن كتب الحيوان في العصور الوسطى،**

([Nikolaus Henkel], *Studien zum Physiologus im Mittelalter* [Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1976], p. 27);

كتب الحيوان،

Physiologus, Trans. By Michael J. Curly (Austin & London: University of Texas Press, 1979), pp. 4-5, 69-70;

بريل رولاند، **حيوانات بوجوه إنسانية: مرشد إلى رمزية الحيوان،**

Beryl Rowland, *Animals with Human Faces: A Guide to Animal Symbolism* (Knoxville: University of Tennessee Press, 1973), p. 7.

المتأخر، والقرون الوسطى المبكرة، فلن يبدو أمراً غير قابل للإدراك كليًّا، أو جزئياً بشكل مبالغ فيه أن نُعْنَى على الأقل بشكل غير مباشر - بصرف النظر عن كون هذه العناية تسير في اتجاه مضاد لسخرية أوديل شبرد المريرة[١]-، بوجهة نظر ليو فينر Leo Wiener بأن سوء فهم للكلمة اللاتينية *virga* (غصن) في القصة ذات الطابع اللاتيني الخاصة بالقبض على المها قاد إلى قراءتها بوصفها *virgo* (عذراء) في قصة صيد وحيد القرن.[٢] وهكذا في النهاية، على الأقل في التقليد اليوناني اللاتيني ''الحكائي'' فإن كلا الروايتين لصيد المها/ وحيد القرن تشير إلى النظرية ''المتشابكة'' عن صيد الحيوان الأسطوري.

إن هذا كله يأتي بنا في النهاية، في سياق القصيدة العربية الجاهلية، إلى الجمع الإجباري بين الثور الوحشي، وشجرة الأرطى، وإلى شكنا الحالي المدعَّم بأدلة عن أننا، بالمعنى الماكس مولري عن ''مرض اللغة،'' في حالة شجرة الأرطى، يمكن أن نكون أمام عملية صنع أساطير واسعة النطاق.[٣] وهنا ينشأ، أيضاً، الشك الأبعد بأنه يتضمن كذلك صنع الأساطير الخاصة بالثور العربي ''المحلي'' الذي لا نعرف حتى اسمه/ مصطلحه المادي، أي الإشاري، وبصورة محددة في هيئته المفردة المذكَّرة المهمة بكليتها، على الرغم من وفرة نعوته الضمنية و''دقتها'' الشعرية.[٤]

---

(١) شبرد، **تراث وحيد القرن**، ص٦٢-٦٤.

(٢) ليو فينر، **إسهامات نحو تاريخ للثقافة العربية-القوطية. المجلد ٤: دراسات حيوانية**،
Leo Wiener, *Contributions toward a History of Arabico-Gothic Culture. Volume IV: Physiologus Studien* (Philadelphia, PA.: Innes & Sons, 1921), p. 252.

(٣) ريتشارد م. دورسون، ''كسوف الميثولوجيا الشمسية،'' في **الأسطورة: ندوة علمية**،
Richard M. Dorson, ''The Eclipse of Solar Mythology,'' in *Myth: A Symposium*, ed. Thomas A. Seabeok (Bloomington and London: Indiana University Press, 1965), p. 31 (first pbl. in 1955).

(٤) جيورج ياكوب، أحد المتخصصين البارعين في قبائل الرولة قبل الإسلام، وقد أسهم بالكثير في سبيل التعريف بالثور/ المها الشعري العربي، في حين أثبت كذلك خطأ إيبرهردت شرادر في افتراضه =

٧. عودة إلى أرطى الثور الوحشي والوصول إلى الغابات الهركينية لوحيد القرن

إن البحث عن الشجرة العربية المعروفة باسم 'الأرطى'، في حد ذاته، بحث إشكالي بدرجة عالية-بصرف النظر عن مظهر اليقين في هويتها لدى المعجميين وأصحاب الموسوعات، وفوق كل شيء، في ''وجودها،'' المؤسس كليًّا، بطريقة دائرية - على الأقل في مصادرها المعجمية الوحيدة، - على مظهرها النصي في الشعر الجاهلي.(١) ومع ذلك فإن هذا الشعر لمَّا يزل يخبرنا بأن وجود 'الأرطى'

=

التمييز بين الثور/ المها والثور/ البقرة الوحشية (*das Wildrind*)، أي المها العربي. ولم تدع الحماسة اللغوية لهذا الباحث المتميز، ياكوب، فرصة كي يقدر قيمة الحقيقة الأدبية النقدية، وليست الفيلولوجية، التي لاحظها شرادر، على الرغم من خطأ استدلالاتها اللغوية ''إمكاناً''، (١٨٩٢) وتعد من أكثر الاقتراحات ذات الدلالة، ومؤداها أن وحيد القرن ''يجعل المرء يستدعي إلى ذهنه في أحيان كثيرة الثور-المها، وكذلك الثور/ البقرة الوحشية في موضوع المها العربي. انظر شرادر، **أعمال مؤتمر أكاديمية برلين** (عام ١٨٩٢، ص٥٨)،

Eberharadt Schrader, *Sitzungsberichte der Berliner Akademie* (Year 1892, p. 58);

وانظر جيورج ياكوب، **دراسات في الشعراء العرب، الجزء ٣. حياة البدو قبل الإسلام كما توصف في مصادرها الأساسية**،

George Jacob, *Studien in arabischen Dichtern. Heft III. Das Leben der vorislāmischen Beduinen nach den Quellen geschildert* (Berlin: Mayer & Müller, 1895), pp. 116-17.

(١) ابن منظور (**لسان العرب**، ٧: ٢٥٥، مادة أ-ر-ط)، وهو يذكر أن ''الأرطى'' وردت في الحديث الشريف: ''جاء بإبل كأنها عروق الأرطى.'' [وفي تفسير الحديث [كما ورد في **الجليس والأنيس** للمعافي بن زكريا ٣٠٣-٣٩٠ هـ]: أنه شبَّه الإبل بعروق الأرطى لحُمْرَتِها، وذلك أن أشرف الإبل عند العرب حُمْرُها. وفيه قول آخر وهو أنه شبَّه الإبل بعروق الأرطى لضمرها، وذلك أن ضمرها يدل عل نجابتها وكرمها، والعرب تشبِّه الثور والحمار بعروق الأرطي في الضمر. وفي **اللسان** كذلك (مادة ر-ي-ط): ''وراطَ الوحْشِيُّ بالأَكمةِ يَرِيطُ: لاذ، ويَرُوطُ أَعْلى، وهي حكاية ابن دريد في **الجمهرة**، والأوُلى حكاها الفارسيّ عن أَبي زيد.'' وفي **اللسان** كذلك (مادة ر-و-ط): ''راطَ الوحْشيُّ بالأَكَمةِ
=

مشروط بالضرورة بوجود الثور الوحشي، وأن وجود الثور الوحشي (في الشعر) مشروط بحضور 'الأرطي' ووجودها، في معظم الأحيان.

وهكذا فإننا، متابعةً لفرضية أن البحث في 'الأرطى' بحث إشكالي بسبب مرجعيتها المحدودة على وجه خاص، وربما قُلْتُ الواقعة في منزلة بين المنزلتين، سنتعامل مع الأرطى النبات/ الكلمة، في البداية، كما ترد في **لسان العرب** لابن منظور (٧: ٢٥٤-٢٥٥). وهنا فإن صيغة اسم الجمع/ الجنس هو 'أرطى' (شجر ينبت بالرمل، ورَقُ شجرها عَبْلٌ مَفْتول)، وواحدته 'أرطاة'. وجذره (أ-ر-ط)، على الرغم من أن جموعه هي: أَرْطَياتٌ، أَراطَى، أَراطٍ. وثمة جدل في اللسان حول ما إذا كانت الهمزة/ الألف أصلية أم غير أصلية. وباختصار، فإن المعجم العربي يميل نحو وجهة النظر التي ترى أن جذر الكلمة هو 'أ-ر-ط'، ولكنه غامض بخصوص بدايته وخاتمته الصوتية والصرفية.

يتقدم ابن منظور إلى وصف 'الأرطى'، كاشفاً لنا عن مصدره الرئيس للمعلومات: ''الأَرْطَى: شجر ينبُت بالرَّمْل، قال أَبو حنيفة [الدينوري، ت ٢٨١-٢٨٢/ ٨٩٤-٨٩٥، أو قبل ٢٩٠/ ٢٩٢-٢٩٣]: هو شبيه بالغَضَا، ينبُت عِصِيًّا من أَصل واحد يَطولُ قدر قامة، وله نَوْر مثل نور الخِلافِ [الصفصاف المصري] ورائحته طيبة.'' وهنا بيت شعر للطرماح بن حكيم (توفي حوالي ١٢٦/ ٧٤٣)،

[٣١. بِمُسترَجَفِ الأَرطى كَأَنَّ   تَداعي حَجيج رَجعُهُ غَيرُ مُفصِح]

يمكن أن يساعدنا في تصور وصف أبي حنيفة الشحيح للأرطى. فالشاعر يتكلم عن مكان: حيث تتمايل جذوع الأرطى، الشبيهة بالغصون [في الهواء]، وحيث كأن المرء يمكن أن يسمع في حفيفها أصوات الحجيج المختلطة تتردد

=

أَو الشجرة رَوْطاً: كأنه يَلُوذُ بها.'' وهي العبارة الوحيدة في هذه المادة في **اللسان**. فمن المهم أن نلتفت إلى 'فعالية' الفعل (راط) في سياق 'الوحشي' ولعله الثور الوحشي-المترجم].

أصداؤها.[1] وهكذا فإن الصورة المقدمة في "تقرير" الطرماح عن الأرطى ليست عن شجرة بجذع واحد، ولكن عن شجرة خفيضة كثيفة الأغصان-أكثر منها شجرة-تتمايل جذوعها و"تتداعى" في الهواء، ومن خلال احتكاك أغصانها معاً، تصدر أصواتاً. ولكن هل رأى أبو حنيفة حقًّا، وراقب شجرة/ أجمة الأرطى التي يصفها ويقارنها بغيرها؟ الحقيقة أنه ليس لدينا معلومات مؤكدة عن هذا. والأحرى أن معلوماته عن الأرطى، أيضاً، ليست أكثر من تجميع من التراث الموضوعاتي عن الحياة النباتية. ومنذ بداية وصف الأرطى الذي أخذه عن أعرابي، ينسب معلوماته، القائمة كُلِّيًّا على الشعر العربي، أي على لوحات قسم الرحيل في القصيدة الكلاسيكية.[2] والطرماح، أيضاً، يمكن ألا يكون لديه أكثر من التزام منسوخ، بشكل

---

(١) **قصائد طفيل بن عوف الغنوي والطرماح بن حكيم الطائي**، القصيدة رقم ١.

The Poems of Tufayl Ibn 'Awf al-Ghanawi and at-Tirimmāh Ibn Hakim at-Tā'ī. Ed. And trans. By F. Krenkow (London: Luzac & Co., 1927), p. 74 (Arabic text), poem no. 1.

وانظر كذلك السديس، "الغضا والأرطى،" ص٧٠. [ولذي الرمة كذلك هذا البيت:

بِمُستَرجَفِ الأَرطى كَأَنَّ عَجاجَهُ مِنَ الصَيفِ أَعرافُ الهِجانِ الأَوارِكِ

- المترجم].

(٢) يوضح هذا الجانب، والكثير من منهج أبي حنيفة توماس بوير في كتابه، **كتاب النبات لأبي حنيفة الدينوري: محتوياته، بنيته، مصادره**،

Thomas Bauer, *Das Pflanzenbuch des Abū Hanīfa ad-Dīnawarī: Inhalt, Aufbau, Quellen* (Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1988), pp. 271-72.

(مع إشارة في هامشه الأول إلى **كتاب النبات** للدينوري، الجزء ١ [٢٤/ ١٠-٢٥/ ٣، والجزء ١: ٢٤٦ (١١٩/ ١٠)]. ومع ذلك، ففي الجزء ٣ والنصف الأول من الجزء ٥ من **كتاب النبات**، يناقش أبو حنيفة الجانب اللغوي المتصل بحرفتي الدباغة (الفقرة ٤١٩)، والصباغة (الفقرة ٦٥٤ و ٦٥٥). انظر أبا حنيفة أحمد بن داود الدينوري، كتاب النبات: **الجزء الثالث والنصف الأول من الجزء الخامس**، تحقيق برنهارد لوين،

Abū Ḥanīfa Ahmad Ibn Dāwūd al-Dīnawarī, *Kitāb al-Nabāt: Al-Juz' al-Thālith*
=

جِدٍّ ناجح في أسلوبه البدوي بمعاني 'الأرطى'، مع تنويع على موتيف للشاعر الجاهلي علقمة بن عبدة، حيث يُشَبِّهُ نَقْنَقَةَ النعام بتراطن الروم غير المفهوم في قصورها،

[٢٨.يوحي إِلَيها بِإِنقاضٍ وَنَقنَقَةٍ كَما تَراطَنُ في أَفدانها الرومُ](١)

إن مدخلاً أكثر بعداً إلى فهم ماهية الأرطى بوصفها شجرة أو خميلة في لوحة الثور-فيما وراء الفهم اللغوي المبسط الممارس في المعاجم، وحتى فيما وراء التقدير الجمالي الموفق لصورة الحيوان الوحيد الباعثة على الإشفاق تحت شجرة وحيدة ومنفردة بالدرجة نفسها-ينبغي الآن أن يقودنا إلى مناطق للتساؤل افتراضية بشكل كلي على الرغم من أننا سنبدأ، أيضاً، بما نجده في الموسوعات الخاصة بالحياة النباتية الحديثة، غير العربية هذه المرة. وهكذا يسجل أرمنج ك. بدفيان في

=

wa al-Niṣf al-Awwal min al-Juz' al-Khāmis, ed. Bernhard Lewin (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1974), pp. 15, 16, 106, 173, 174.

[وقد ورد في **اللسان** كذلك، كما ورد في عدة مصادر أخرى. [في **العباب الزاخر واللباب الفاخر** للصاغاني ٥٧٧-٦٥٠ هـ]: قال: ''والأرطى ينبت عصيًا من أصل واحد تطول قدر القامة، وورق الأرطى -أيضاً- هدب وله نور مثل نور الخلاف الذي يقال له البلخي غير أنه أصغر منه، واللون واحد، ورائحته طيبة، ومنابته الرمل، ولذلك أكثر الشعراء من ذكر تَعَوُّدِ بقر الوحش بالأرطى ونحوها من شجر الرمل واحتفار أصولها للكنوس فيها والتبرد بها من الحر والانكراس فيها من البرد والمطر دون شجر الجلد، والرمل احتفاره سهل. وعروق الأرطى حمر شديدةُ الحمرة. وسوف يعود المؤلف إلى الأرطى في فقرة تالية من منظور مقارن. وسوف يشير إلى شجرة الرمان في سياق وحيد القرن، وهو ما يذكر بالأرطى هنا وعروقها الحمراء-المترجم].

(١) إن ما يدين به بيت الطرماح ٣١ لبيت علقمة بن عبدة ٢٨ (المفضلية رقم ١٢٠)، يظهر في أكثر من اتجاه، طالما أن الشاعر الأموي يمتد، أو ''يُصَدِّر'' نسخته لموتيف الشاعر الجاهلي بطريقته الخاصة، ذات البداوة الأكثر ''شخصية''، في البيت قبل البيت ٣١ ببيتين، أي رقم ٢٨ [أيضاً:

٢٨. **يَظَلُّ هَزيزُ الريحِ بَينَ مَسامِعي بِها كَالتِجاجِ المَأتَمِ المُتَنَوِّحِ**

-المترجم]، حيث يشبه أصوات الريح في أذنيه بنواح نساء يجتمعن في جنازة.

المعجم المصور المتعدد اللغات لأسماء النبات (١٩٣٦)[1] الاسم المعادل للنبات المسمى 'الأرطى' العبارة اللاتينية *calligonum comosum*، والتي تقابل في الألمانية كلمة *Hackenkopf*، وفي الإيطالية كلمة *colligono*، مع ملاحظة أن كلمة *comosum* في التعريف اللاتيني، بمعنى، ''ما يشبه الشعر [كما في *aurea coma*، ''الزئبر الذهبي''] أو أوراق شبيهة بناصية [الحيوان]،'' تتفق مع الكلمة العربية 'هدب'. وهذا المصطلح (*calligonum comosum*) يقبله كذلك دون إضافة أي تعليق المستعرب الثقة، جيورج ياكوب (١٨٩٥) وهو يتحدث عن 'الأرطى' لدى امرئ القيس.[2] ومن ناحية أخرى، فإن الأصمعي (ت ٢١٣/ ٨٢٨) في **كتاب النبات والشجر** يخبرنا بصورة مقتضبة: ''الأرطى-فيها لبان يلوكه العرب كما يلوكون البخور.''[3] والأرطى كذلك من النظام النباتي للـ *ericaceae*، التي تصنف ضمن الشجيرة المألوفة، *herecine*، والتي هي *recine* في كتب الحيوان اللاتينية، و *ereike/erikhina* في كتب الحيوان اليونانية، وبالتالي heather /erica؛[4] وهي

---

(١) أرمينج ك. بدفيان، **معجم مصور متعدد اللغات لأسماء النبات: لاتيني، عربي، أرمني، إنجليزي، فرنسي، ألماني، إيطالي، وتركي**،

Armeng K. Bedevian, *Illustrated Polyglotic Dictionary of Plant Names: Latin, Arabic. Armenian, English, French, Italian, and Turkish* (Cairo: Argus and Parazian Press, 1936), p. 132.

(٢) جيورج ياكوب، **حياة البدو قبل الإسلام**، ص٢٦-٢٧.

(٣) الأصمعي [أبو سعيد عبد الملك بن قريب]، **كتاب النبات والشجر**، تحقيق أوجست هافنر، ط٢ (بيروت: المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، ١٩٠٨)، ص٣١.

(٤) إن الكلمة الألمانية *Erika* هي بالتالي الكلمة الإنجليزية ''heather'' [منقط بألوان مختلفة (نبات)]، الكلمة الإنجليزية ''heath'' هي الكلمة الألمانية Hiede، المكان البري، أجمة كثيفة الشجر. وبالتالي، على سبيل المثال، في أغنية شعبية ألمانية تأتي كلمتا Erika و Hiede معاً، لتشرح كل منهما الأخرى من خلال الاشتقاق المشترك بينهما:

Auf der Hiede blüht ein kleines Blümelein,/Und es heisst Erika.

كذلك من ''ericacean،'' اليونانية-اللاتينية *herecine/recine* والتي نحصل منها على ''الراتينج'' ''resin'' الإنجليزية (من pine الصنوبر)، اللاتينية *resina*واليونانية (*rezina*)*rhetine*- حتى تصل بنا إلى مقالة الأصمعي عن الأرطى العربية.

ومع هذا فإن في كتب الحيوان الغربية فحسب، لا تبدو الإشارة إلى *recine/ereike, or herecine*، الشجرة/ الخميلة/ الأجمة، التي تشتبك بها قرون المها/ الثور ''على ضفاف نهر الفرات الرهيب،'' قرون البقر الوحشي/ الثور تصبح واقعة في شَرَك، لا يبدو أنها ذات صلة واضحة بوحيد القرن. ومن ثم فإن هذه الصلة تحتاج-في كتب الحيوان-إلى قفزة تربط بين الأمرين. ومع ذلك، فأقترح أن الصلة بين الهركينيا، ووحيد القرن لم توجد فحسب، بل إنها سبقت أقدم عملية تنقيح لكتب الحيوان بقرنين، والتي حدثت حوالي سنة ٢٠٠ بعد الميلاد.[1] ولكي نبدأ مناقشتنا، ينبغي أن نتحول مرة أخرى إلى الجذر اللغوي للهركينيا *herecine*، بوصفه نباتاً ينتج سائلاً راتينجي دَبقاً، أو مثل سائل الراتينج نفسه. وإذا أخذنا هذا في حسباننا، فنحن الآن على استعداد للعودة[2] إلى ما ''كان يعرفه'' يوليوس قيصر عن وحيد القرن، وعَمَّا كان له في الوطن. ومن أجل هذا، يتكلم قيصر عن الغابات الهركينية، التي كان ''اتساعها'' ... بقدر رحلة تسعة أيام لشخص غير معوق.'' وبالتحرك طولاً، يتبع ''في الخط المباشر لنهر الدانوب.'' وهكذا فإن هذه الغابات الهركينية كانت تبدأ بالغابة السوداء وتمتد إلى الغابة التورنجية، في اتجاه بوهيميا. وهنا ينبغي ملاحظة أن حوالي نصف هذا الامتداد الطولي للغابة الهركينية، جبال **هارتس** *Harz* (التأكيد من صنعي)، وهو ما لم يذكره قيصر. ''ليس ثمة رجل في ألمانيا نعلم بوجوده،'' يستطرد قيصر، ''يستطيع أن يقول أنه قد وصل إلى حافة هذه

---

(١) هينكل، دراسات عن كتب الحيوان في العصور الوسطى، ص١٨.

(٢) انظر أعلاه.

الغابة. ... فمن المعروف أن كثيراً من أنواع الحيوانات المتوحشة، لا تُرَى في أيَّة أماكن أخرى، تتوالد في هذا المكان. ...'' ومن بين هذه الحيوانات ثور في هيئة أيِّل، يَنْبُتُ من وسط جبهته بين الأذنين قَرنٌ واحد، أطول وأكثر استقامة من القرون التي نعرفها.''[1]

سنسمح لأنفسنا الآن بأن يقودنا مرة أخرى وَعْيُ قيصر بخصوصية الغابة الهركينية. وبالتالي، نَتَحَوَّل، بادئين بمعنى 'الهركينية'، إلى الاشتقاق والتعريف الموجودين في **المعجم الألماني** ليعقوب، ووليام جريم،[2] والذي يحدد الاسم المحايد (n) Harz بوصفه خميلة *resina*؛ والاسم المذكر (m) Harz بوصفه مقابلاً لغابة هركينيا *Hercynia silva*، والتي يمكن كذلك أن تكون إشارة إلى ''غابة بعينها في جبال هارتس (*Harzgebirge*).'' ومع ذلك، فإن مدخل مفردة *Harz* يتقاطع كذلك مع مدخل مفردة *Hart* بوصفها غابة، وبوصفها ''رابية،'' ''جبلاً.'' ولهذا كانت ''الغابة الهركينية،'' بمعنى ما، بالنسبة إلى يوليوس قيصر -ولمؤلفين كلاسيكيين آخرين، مثل تاكيتوس في **جيرمانيا** *Germania*-[3] مفهوماً شاملاً دلاليًّا

---

(١) قيصر، **الحرب الغالية**، ص٣٥٠/ ٣٥١-٣٥٢/ ٣٥٣.

(٢) يعقوب جريم وويلهايم جريم، **معجم ألماني**، تنقيح موريس هاينه، ٣٣ مج.

Jacob Grimm and Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch,* Redaction of Moriz Heyne, 33 Vols. (Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1877), vol. 4, Section 2, pp. 520-23; p. 509.

(٣) [بابليوس كورنيلوس] تاسيتاس، **جرمانيا**،

[Publius Cornelius] Tacitus, *Germania*, ed. J. G. C. Anderson (Bristol Classical Press [Reprinted by arrangement with Oxford University Press], 28: 2, 30: 1, and pp. 140, 151 (notes).

ويشير تاسيتاس إلى الغابة مرة بوصفها وأخرى بوصفها. وحتى القرن ٧ بعد الميلاد يعد إيزيدور الإشبيلي، فإن **هركينيا** ينظر إليها بوصفها إشارة إلى **الغابة السوداء**: وبالتالي، فإن الترجمة الإسبانية، في **الايتمولوجيا** [**كتاب الاشتقاق**] (XIV.4.4)، لـ *gignit aves Hyrcanias* هي '' La Salva
=

على الجغرافيا والمناظر الطبيعية. ولكن بالنسبة إلى قيصر كان الأمر كذلك أكثر: لقد كانت لحظة نادرة في حساب ذلك القائد الروماني والسياسي الرزين عن الحملات الغالية Gallic، والتي يخطو فيها خارج واقعه الملموس إلى منطقة هامشية وذات خيال شعبي-إذ يقبل ''بشكل غير انتقادي'': إن الغابة الهركينية، التي يخبرنا عنها ويصفها مرة أخرى من خلال بعض المصادر الحكائية الخرافية على نحو واضح، تصبح مكان حيوانات وحيد القرن وموطنها. وهكذا فإننا، عندما يجعل شكسبير في مسرحيته **يوليوس قيصر** (الفصل ٢، المشهد ١)، المتآمر ديسيوس بروتس يقول إن قيصر ''يحب أن يسمع/ أن حيوانات وحيد القرن يمكن أن تخونَها الأشجارُ،'' نتحقق من أن عملية التحول الترابطي هنا من غابة قيصر الهركينية لحيوانات وحيد القرن إلى شجرة - الهركينيا في كتب الحيوان، والتي تشتبك في فروعها قرون المها ''antolops,''/''autolops'' اليائس، وتسلمه إلى الصائدين، تكون قد اكتملت؛ وأنه داخل هذه العملية الترابطية لا يعود ثمة محل لثنائية المها/ وحيد القرن، في كتب الحيوان نفسها. وهكذا فمن خلال الاستيعاب المختزل لشكسبير لجوهر القصة المروية مرتين، يمكن أن نعود، من خلال كتب الحيوان، إلى غابة يوليوس قيصر الهركينية بما فيها من معلومات [خرافية] من أنه كان ثمة حيوان مشابه لوحيد القرن ''antolope,''/''a[u/n]tolops''، his *bos cervi figura*، بقرن واحد في وسط جبهته كان يعيش، أو سُمِعَ أنه كان يعيش، في الغابة الهركينية الغامضة فيما وراء جبال الألب، وأنه بعد أن تم استزراعه (أو أنه هاجر) من

=

.Negra es muy fecunda en aves'' انظر،سان إيزيدور الإشبيلي، **الإيتمولوجيا**، San Isidore de Sevilla, *Etimologías*, trans. Luis Cortés y Góngora, intro. Santiago Montero Díaz (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1951), p. 344.

ومع ذلك، فإن الترجمة الإسبانية لـ ''Selva Negra'' لن تكون سوى بداية الهركينيا.

هذه الغابة، شرب من نهر الفرات، حيث تم إغواؤه و''خيانته من قِبَلِ'' الشجرة الهركينية، وبوصفه وحيد القرن، مرة أخرى، تم تسليمه إلى الصائدين. ونحن كذلك نقرر مرة أخرى أن وحيد القرن لدى قيصر، بوصفه *bos cervi figura*، لم يعد هو ''الحمار الوحشي الهندي'' الفروسي عند ستيساس، بل ثور/ مها مشقوق الظلف. ومن الطريف كذلك أنه لأسباب متصلة بالتحليل الترابطي أكثر منه الاشتقاقي، فإن الشجرة الهركينية ''الخائنة'' لدى قيصر/ شكسبير، على حد تعبير ت. هـ. وايت، ''يمكن ترجمتها [الآن] إلى 'شجرة المها'، ذلك أن المها يقال عنه أنه يجمع بين الماعز والأيل- '*quod animal sit hirco atque cervo simile*'. ومن المحتمل،'' كما يستطرد وايت، ''أنها كانت الشجرة الهركينية *(hircus-cervus)*.''[1] وبهذا يلمس وايت كذلك تأويلاً إضافيًّا متصلاً بصنع الأساطير، أكثر منه جناساً شبه كامل متصلاً اشتقاقيًّا للهركينيا *herecine*، أي الكلمة اللاتينية *hircus*، والتي، بوصفها ''ذكر الوعل'' بصفتها *hircinus* الميسرة اشتقاقيًّا من خلال الكلمة المصاغة في صيغة إنجليزية ''ذكر الأيل فوق الخامسة من العمر'' ''hart''، تسمح بتخيل لغوي متصل بصنع الأساطير لخلق الشخصية الأيقونية للمها/ وحيد القرن المنجذب إلى، والواقع، في شرك شجرة الهركينيا. إن ما هو أكثر من هذا، أن هذه الشخصية الأيقونية، أو هذا الربط بين المها/ وحيد القرن، والشجرة الهركينية، موازٍ، وفي الحقيقة قابل للنقل والتحويل، إلى الأيقونة الشعرية التي تجمع بين الثور العربي، وشجرة الأرطى. وفي كتب الحيوان اللاتينية المصورة على نحو جيد، فإن هذه الصلة بين المها ذي القرون القوية وشجرته الخاصة تتأكد بصورة أبعد، حتى بالرغم

---

(١) انظر ت. هـ. وايت، محرر، ومترجم، **مؤلف رمزي عن الحيوان: كتاب الوحوش، ترجم عن كتاب رمزي عن الحيوان لاتيني من القرن الثاني عشر،**

T. H. White, ed. and trans., *The Bestiary: A book of Beasts, Being a Translation from a Latin Bestiary of the Twelfth Century* (New York: G. P. Putnam's Sons [Capricorn Books], 1960), p. 19n.

من أن الشجرة التي تجذب الحيوان وتوقعه في شركها، كما هي مصورة في اللوح، ليست شجرة الهركينيا، وإنما الشجرة ذات الأوراق الشوكية (هدب؟) (*obligatur cornibus et tenetur ad ramos h u l i c i s*).[1]

٨ . مزيد عن الأرطى: هل هناك خطوة تالية يمكن اتخاذها؟

بقدر ما كان تَقَدُّمُنَا على مدى الطرق المتنوعة التي تَبَصَّرْنا بها نحو ''كينونة'' وحيد القرن من خلال ''حضوره'' وهو ما ساعدنا على التقدم بمناقشتنا في تأييد التشابه الأيقوني بين الأرطى/ الثور الوحشي، والشجرة الهركينية/ المها/ وحيد القرن، كما ساعدنا كذلك على التقدم للأمام، وإن يكن بشكل ضمني، بمناقشتنا حول الصلة الاشتقاقية بين شجرة الهركينيا/ الخميلة، والأرطى. ومع ذلك، فلو كان للحالة الفيلولوجية-الاشتقاقية عن شجرة الهركينيا أن تترك قائمة بذاتها عند هذه النقطة، لَبَقِيَ الجدلُ حول الأرطى، على الأقل في تصوري، غير مُنْتَهٍ، لأننا كلما تَعَمَّقْنَا في تأمل الأرطى بوصفها كلمة وبوصفها أيقونة شعرية، كان علينا أن نعود إلى يقيننا الأولي-والوحيد-الأدبي-التاريخي: أن معرفتنا، بعد كل شيء يقال، بأن ضَعْفَ الأرطى، ومجْدَها يعتمدان على كونها موثقة نَصِّيًّا من خلال أقدم نصوص الشعر العربي و''أصدقها''-وبهذا المعنى الأصلي في حَدِّ ذاته دون شيء آخر. **الأرطى إذن مفردة في الشعر**، وقوانين معرفتها وفهمها قوانين شعرية: وهي إذاً من الكلمات المحملة بالترابطية، والإثارة للذكريات، وذات الطبيعة البنيوية والتفكيكية أكثر منها تحليلية؛ وإذا كان ثمة تحليل، فهي تنفتح على صنع الأساطير، وتخاطر

---

(١) كتب الحيوان في مدينة برن،

Physiologus Bernensis: Voll-Faksimile-Ausgabe des Codex bongarsianus 312 der Burgerbibliothek Bern, Commentary by Christoph von Steiger and Otto Homburger (Basel: Alkuin-Verlag, 1964), Plate 18, 98-99.

بالاقتراب من الأسطورة. وفوق كل هذا، فإنني أميلُ إلى أن أرى الأرطى بوصفها كلمة ماكس مولرية، بدايَتُها في الغموض، وأنها، في ارتحالاتها، لا تستسلمُ أبداً إلى الوضوح - وخصوصاً بعد استكشافنا لطريق هجرتها ''الشمالي'' إذ يراودنا شعور خاص بعدم الراحة، خلاصته أننا ربما وقعنا على هجرة الكلمة وحسب في نقطة ما وسط تقدمها من الغابة الهركينية إلى نهر الفرات-وأن بداية الأرطى الماكس مولرية لمَّا تزلْ خافِيَةً علينا.

لكي نصل إلى تلك البدايات علينا أن نعود إلى رمزية أقدم شجرة معروفة، وهي كذلك رمزية ''المركز'' الذي بدأ الإنسان منه أول إحاطاته بوعيه بالمكان/ الفضاء. والشجرة في مركز المكان ''المعروف'' متجذرة في العالم-و-الزمان حيث تمثيل القابل للمعرفة ليس تمثيلاً ماديًّا بل رمزيًّا، حتى لو كان هذا القابل للمعرفة يبدو ''ماديًّا'' مثله مثل الإحاطات المتصوَّرة للفضاء. وفي هذا الفضاء المتصور الرمزي، فإن حضور الشجرة مؤكد، مرة أخرى بصورة رمزية أكثر منها مادية، من خلال حضور حيوان بجانبها: محوِّلاً نظرته المحدقة إليها، يَشِبُّ بساقَيْهِ الخلفيتين إليها محاولاً أن يصل إلى غصونها المورقة، واجداً فيها طعاماً وملجأً، ولكن فوق كل شيء مؤكداً مركزية الشجرة، بمعنى موضعها في المكان المعروف. إن تمثيلات كهذه لشجرة المركز بمعنى شجرة الأرض، وفي النهاية، لشجرة الحياة، هي تمثيلات كلية الوجود بصورة أيقونية، بداية من كبش ما بين النهرين المنتصب بقدميه الأماميتين أمام شجرة على قربان مرصع بالجواهر تم اكتشافه في قبر إحدى الملكات (أور، ٢٥٠٠ ق. م)،[1] إلى التصوير الفعلي على

(١) بوفيي جونسون، **سيدة الوحوش: الصور القديمة للإلهة وحيواناتها المقدسة،**
Buffie Johnson, *Lady of the Beasts: Ancient Images of the Goddess and Her Sacred Animals* (New York: Harper Collins Publishers, 1990), p. 204, Plate, no. 44.

نسيج فرنسي/ فلمنكي يعود إلى حوالي ١٥٠٠ لوحيد قرن في حقل مكتظ بالزهور. وهنا في هذه الصورة يستلقي وحيد القرن داخل محيط مسوَّر دائري، ترتفع خارج مركزه شجرة رمان مثمرة يقيد إليها وحيد القرن بسلسلة ذهبية. وهذه الصورة المنسوجة معروفة بوصفها تمثيلاً لوحيد القرن في الأسر؛[1] لكن رمزية زهور أرضية الصورة وشجرة الرمان كذلك تتجاوز هذا إلى رمزية الجُنَيْنَة المصونة *hortus conclusus* ومركز الأرض، ويصبح المكان الذي تحيط به متحولاً إلى ما يسميه مرسيا إلياد،* ''مستوى فردوسيًّا،''[1] نَمَتْ عليه ابتداءً الشجرة التي هيمنت على

(١) إن اللوحة التطريزية عن **وحيد القرن في الأسر**، الموجودة في الوقت الحاضر ضمن مجموعة كلويسترز Cloisters Collection في متحف المتروبوليتان للفن، على الرغم من عدها تقليديًّا ''اللوحة السابعة من السلسلة المسماة **صيد وحيد القرن**، تعد، لأسباب أسلوبية، خارج تلك المجموعة، (**تحف فنية من المطرزات: من القرن الرابع عشر إلى القرن السادس عشر**،

(*Masterpieces of Tapestry: From the Fourteenth to the Sixteenth Century*, Forwarded by Thomas Howing, Introduction by Francis Salet, Catalogue by Geneviève Souchal [Paris: Imprimerie Moderne du Lion, 1974], pp. 69, 76).

ويكرس جون ويليامسون فصلاً محوريًّا، يشمل تفاصيل، وينطوي على تبصرات مثيرة للإعجاب، وخصوصاً فيما يتصل بالمعاني الرمزية المتعددة للوحات والزهور في اللوحة التطريزية ذات الألف وردة. انظر كتابه **الملك السنديان، الملك المقدس، ووحيد القرن: أساطير مطرزات وحيد القرن ورمزياتها**،

John Williamson, *The Oak King, the Holly King, and the Unicorn: The Myths and Symbolisms of the Unicorn Tapestries* (New York: Harper & Row, Publishers, 1986), pp. 199-226 [Chapter VII, The Unicorn in Captivity].

(*) [مرسيا إلياد Mircea Eliade (١٩٠٧-١٩٨٦)، مؤرخ روماني للأديان، وكاتب قصة، وفيلسوف، وأستاذ بجامعة شيكاغو. كان مفسراً رائداً في التجربة الدينية، وقد أسس 'نماذج' في الدراسات الدينية لا يزال معمولاً بها حتى اليوم. وقد أثبتت نظريته، التي تتلخص في أن تجليات المقدس *hierophanies* تشكل أساس الدين، وتُشَعِّبُ الخبرةُ الإنسانية الواقعَ إلى مكان وزمان مقدس ومدنس، أنها نظرية ذات تأثير كبير في الدراسات الأكاديمية. ومن أهم إسهاماته ذات التأثير كذلك في الدراسات الدينية نظريته عن العودة الأبدية *Return Eternal*، والتي تعني أن الأساطير والطقوس لا =

الأساطير التي كتبت عن المركزية جميعاً، بل وتلك التي كذلك، بطريقتها العتيقة الخاصة، أزالت اللعنة، أو الرمز الأكثر عمقاً، المحتوى في الأليجورية الحيوانية، وذلك من خلال تقديم الدراما الإنسانية ''الأولى،'' وإن لم تكن الأولى في الحقيقة، حيث نبتت الأليجورية الحيوانية بشكل عضوي. وهنا كذلك فإن [شمعدان] المينورا Menorah الخاص بالشعائر اليهودية، في أسلوبه، أو في تجريده البالغ، استمرار للنمط الأصلي لشجرة ما وراء النهرين الأولية.[٢] إن مركزية

=

تحتفي بتجليات المقدس *hierophanies* وحسب، ولكنها، على الأقل بالنسبة إلى ذهن المتدين، تشارك فيها مشاركة فعلية. وقد أصبحت العودة الأبدية، في الدرس الأكاديمي، أحد السبل المقبولة على نطاق واسع في فهم الغرض من الأسطورة والطقوس.

من ناحية أخرى، يعني مصطلح 'hierophany' (من جذر يوناني ينطق (hieros)، ويعني 'مقدس' أو 'محرم'، و(phainein) ويعني 'يكشف' أو 'يحضر إلى الضوء') ويعني ظهوراً للمقدس. وهو يحدث بشكل متكرر في أعمال إلياد بوصفه بديلاً للمصطلح الأكثر تحفظاً 'theophany' (ظهور لإله). ويجادل إلياد في أن الدين مؤسس على تفريق حاد بين المقدس (الله، الآلهة، الأسلاف الأسطوريون، إلخ.) والمدنس. ووفقاً لإلياد، تصف الأساطير، بالنسبة إلى الإنسان، ''اختراقات للمقدس (أو 'ما فوق الطبيعي') إلى العالم''- أي، تجليات المقدس hierophanies. وفي هذه التجليات المسجلة في الأسطورة، يظهر المقدس في شكل النماذج المثالية (أفعال الآلهة، والأبطال، وغيرهم، ومتطلباتها). ومن خلال التجلي بنفسه في صورة نماذج مثالية، يعطي المقدس العالم قيمة، ووجهة، وغرضاً: إن تجلي المقدس أنطولوجيًّا يكتشف العالم''. ووفقاً لوجهة النظر هذه، فإن كل الأشياء تحتاج أن تقلد أو تؤكد النماذج المقدسة المؤسسة من خلال التجليات كي تمتلك واقعاً حقيقيًّا: فبالنسبة إلى الإنسان التقليدي، الأشياء ''تكتسب واقعها، هويتها، فقط إلى مدى مشاركتها في واقع متسامٍ''-المترجم].

(١) مرسيا إلياد، **الرمزية، المقدس، والفنون،**

Mircea Eliade, *Symbolism, the Sacred, and the Arts*, ed. Diane Apostolos-Cappadona (New York: Crossroad, 1985), p. 140.

(٢) انظر النقش المنحوت للمينورا، في الأصل من أنطاكية، في كتاب كريستين كوندوليون، **أنطاكية: المدينة القديمة المفقودة،**

=

الشجرة في هذا عالم التمثيلات الرمزي ذي الأصداء العتيقة يستمر، وينقل كذلك عندما، في الأيقونية البالميرية Palmyrene تهدى شجرة السرو، بوصفها شجرة مقدسة، إلى المدينتين، أجليبول Agliból وملكبيلMalakbél ، تظهر على مذبحين للنذور، إما محاطة بهذه الطقوس الدينية، أو قائمة في مركزية منفردة.[1]

=

Christine Kondoleon, *Antioch: The Lost Ancient City* (Princeton: Princeton University Press, 2000), p. 28.

أما ''شجرة ما وراء النهرين الأولية'' بوصفها **شجرة الحياة** فمترجمة/ ممثلة على الأختام الأشورية، مثل ''حيوان خرافي على شجرة الحياة،''

''Griffin at the Tree of Life,'' 12th-10th century B.C.

من مجموعة من الأختام من الشرق الأدنى القريب،

Corpus of Ancient Near Eastern Seals, vol. 1, part 2, fig. 609 E,

أو ''الجنيان يُخَصِّبان شجرةَ الحياة،''

''Two Genii Fertilizing the Tree of Life,'' 8th to 7th century B.C., The Pierpont Morgan Library, New York.

وكلا المثلين مأخوذ من جوزيف كامبل، بمعاونة م. ج. أبادي، **الصورة الأسطورية،**

Joseph Campbell, assisted by M. J. Abadie, The Mythic Image (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1982), pp. 190, 521.

[هنوكًا المينورا أو الهنوكية، أو الشنوكية، شمعدان من تسعة أفرع يوقد في اليوم الثامن من عطلة الهنوكا، في مقابل الشمعدان ذي السبعة أفرع المستخدم في المعبد القديم أو بوصفه رمزاً. ويستخدم الفرع التاسع، **الشماه** *shamah*، الذي يتوسط الشمعدان لإشعال الثمانية الأخرى. وتعد المنيورا من أكثر المواد المصنعة في فن السيراميك اليهودي. كما تعد رمزاً تقليديًا لليهودية، مثلها مثل نجمة داوود-المترجم].

(١) هـ. ج. و. جريجفرز، **عقيدة بالميرا،**

H. J. W. Drijvers, *The Religion of Palmyra* (Leiden: E.J. Brill, 1976), p. 17 (Plates XXXVIII [ca. first Century A.D.] .

وعن ''مركزية الشجرة،'' أو شجرة العالم، في ثقافات غير ثقافة البحر المتوسط أو الشرق أوسطية، انظر، على سبيل المثال، هـ. ر. إليس ديفيدسون، **الأساطير والرموز في أوربا الوثنية، الأديان**

=

مروراً من هذا الحفر وراء النموذج الأصلي، والذي هو مؤكد بصورة متناقضة ظاهريًّا إلى الحفر وراء العيني الخاص، والذي يمكن فحسب أن يكون افتراضيًّا بصورة مؤقتة، نعود إلى اللا يقين وإلى المادية المفترضة مؤقتاً للأرطى: في لفظها/ اسمها، وليس ''شجريتها'' المستدعية للنموذج الأصلي. وهذا يعني أننا سنقوم بمحاولة ثانية في سياق الاشتقاق المهاجر الماكس مولري. وهذه المحاولة أسوغها بنفسي فحسب من خلال عدم رضائي العميق، وربما حتى المتغرطس، عن العجز العربي الداخلي عن إزاحة شكوكي حول الوجود الزمني والمكاني الدقيق لشجرة اسمها الأرطى، وهو وجودٌ تَطَلَّبَ جهداً غير متكافئ أنفقه أصحاب المعاجم، والموسوعات وكتب النبات ليس لشيء أكثر من تأسيس هرمينوطيقا للشجرة واسمها الذي هو فوق الرمزي، وفي النهاية فوق الأسطوري، أو بالأحرى، الذي زرع نفسه بطريقة منهجية في طريق كل شيء رمزي وأسطوري.

في الوقت الراهن، أنوي أن أطرح على طاولة تشريحنا الاشتقاقية، أو حتى الارتباطية، عدة كلمات دون أي ترتيب معين مقصود، وبصلة استدلالية (حدسية) وحسب، على أمل أنها في أثناء عملية المناقشة ستأخذ في الارتباط الداخلي بعضها مع بعض، وتجد مكانها، وبيئتها المناسبة في خط قابل للجدل والمناقشة؛ وهي ما يأتي: أرتيمس *Artemis*، أورثيا/ أورثوسيا، *Orthia/Orthosia*، أورثيا لوجودسما، *Orthia Lugodesma*، أورثيا ليمنايا، *Orthia Limnaia*، أرث، *artah*، والأرطي.

أما أرتيميس *Artemis* الإلهة الرومانية فلا اشتقاق لها، أو اشتقاق واضح، في اللغة اليونانية. وطبقاً لروبرت براون، الابن، ''لم تكن أبداً مشروحة بشكل

=

الإسكندنافية والسلتية المبكرة،

H. R. Ellis Davidson, *Myths and Symbols in Pagan Europe, Early Scandinavian and Celtic Religions* (Syracuse, New York: Syracuse University Press, 1988), pp. 21-26.

كافٍ.''[1] وبوصفها إلهة، فمجالها الأساسي هو الريف غير المزروع، والغابات، والتلال، حيث تكثر الحيوانات المتوحشة. وهي صائدة، لكنها كذلك حامية للحيوانات المتوحشة. كما أنها نفسها تتبدى في صورة حيوانية الشكل، مُمَثَّلة في تمثال نَذْرِي صغير لأشكال حيوانية، وهي سيدة الأشياء المتوحشة. وهي تقتل أوريون الصائد العملاق لِتَبَجُّحِه بأنه سوف يقتل كل الحيوانات. وأرتيميس كذلك الشجرة الإلهة. وتتماهى، خصوصاً في صورة ديانا، ''المتألقة،'' في هيكل الآلهة الروماني، مع القمر. وطبقاً لرأي بعض الباحثين، فإن من المحتمل أن تكون عبادتها مشتقة من عبادة أرتيمس أورثيا Artemis Orthia.[2] أما الحورية تايجت Pleiad Taygete فهي الأيلة [الممسوخة] المصاحبة لأرتيميس، أو المطاردة من قبلها؛ لكن أرتيميس نفسها، عندما تكون مطاردة من قبل التوأم العملاقين، الـ Aloadai، فإنها تتحول إلى أيِّلة بقرون ذهبية. وهكذا فإن أرتيميس ذات هيئتين، وذات طبيعتين: إلهة أنثى وشكل إلهة deiform، أيِّل بقرون سامقة. أما بوصفها *Orthia/Orthosia* (''المستقيمة'')، فتشتق أرتيميس اسمها من الجذر اللغوي *arth*، بمعنى ''أَنْبَتَ،'' وقد يكون بدلالة قضيبية، لكن أرتيميس الاسم/ الكلمة نفسها تلتبس اشتقاقيًّا بمعنى ''ذَهَبَ [أو مضى]،'' أو *aretha* Avestic (''الصواب،'' بمعنى ''المضي في استقامة،'' ومعنى ''العدل'' و''الصواب'').

---

(١) روبرت براون الابن، **التأثير السامي في الميثولوجيا الهلينية،**

Robert Brown, Jr., *Semitic Influence in Hellenic Mythology* (Clifton, New Jersey: Reference Book Publishers, 1966 [first published 1898]), p. 71.

(٢) **معجم أكسفورد الكلاسيكي**، تحرير ن. ج. ل. هاموند وهـ. هـ. سكالرد،

The Oxford Classical Dictionary, eds. N. G. L. Hammond and H. H. Scullard, 2d ed. (Oxford: Clarendon Press, 1970), pp. 126-7.

وعن ديانا، انظر ألثايم، **تاريخ الآلهة في روما القديمة،**

Altheim, *Griechische Götter im alten Rom* (1930), p. 93ff.

وهكذا فإن أورثيا، على حد تعبير هـ. ج. روز، ''لا يمكن أن تتطابق مع أرتيميس ما قبل الهلينية وإن كان يمكن أن تتماهى معها.''[1] وتظهر *arta* في كثير من أسماء الأعلام الفارسية. وفي أحيان ينظر إليها بأنها تمتلك قوة مكثفة. ''وهكذا فنحن،'' على حد تلخيص براون، ''نحصل في *arte, arta* اليونانيتين على معاني الذهاب، والتألق، والاستقامة، والنقاء، والنظام.''[2]

أُعِيدَت أروثيا بوصفها أرتيميس، إلى حَرَمِها المقدس بأسبرطة، طبقاً للأسطورة، 'مرة أخرى' على يد أورستيس من شبه جزيرة تاورس Taurus Chersonese ([جغرافية] بوزنياس [رحالة وجغرافي من القرن ٢ الميلادي]، iii، ١٦، ١٠)، أي من كريميا Crimea [في أوكرانيا]. وكانت تحمل أسماء عامة [مثل] ليمنايا *Limnaia* ولوجودسما، والأول إشارة إلى ''المياه الواقفة'' أو إلى ''المستنقعات'' (limnaion)، في حين أن الآخر، مشتق من *lugos*، ''شجرة كالصفصاف،'' و *lugoi*، ''أماليد [أغصان طرية] لشجرة صفصاف،'' ولكن كذلك ''أجمة (من *lugoi*).'' وبوصفها أورثيا لوجودسما، كانت أرتميس بالتالي ''تلك المربوطة بأغصان الصفصاف،'' أو بالأحرى، تلك المربوطة مع أغصان الصفصاف،[3]

---

(١) هـ. ج. روز، ''شعيرة [أرتيمس] أورثيا [النجمة البيضاء]'' (الفصل ٧، ص٣٩٩-٤٠٧)، في ر. م. داوكينز، محرر، **الحرم المقدس لأرتميس أورثيا في إسبرطة، اكتشافاً ووصفاً على يد أعضاء المدرسة البريطانية في أثينا، ١٩٠٦-١٩١٠**،

R. M. Dawkins, ed., *The Sanctury of Artemis Orthia at Sparta, Excavated and Described by Members of the British School at Athens, 1906-1910* (London: Macmillan and Co., Limited, St. Martin's Street, 1929), p. 401.

(٢) براون، **التأثير السامي في الميثولوجيا الهيلينية**، ص٧١.

(٣) اعتماداً على مؤشرات أركيولوجية، يزعم هـ. ج. روز (''شعيرة أرتيمس أورثيا،'' ص٣٩٩-٤٠٠) أن الحرم المقدس لعبادة أرتيمس أورثيا، الموجود على بعد ١٠٠ متر من نهر إيروتاس Eurotas River [في حوض طبيعي بين ليمناي Limnai والضفة الغربية للنهر، خارج إسبرطة القديمة، بمنأى عن أي فيضان سوى الأكثر قسوة منها]، كان على أراضٍ كانت تغمرها المياه العالية للنهر، ولهذا فإن موقع =

في حين أنها نفسها، أيضاً، تُصَوَّر فيه من خلال تمثال خشبي.[1] وهي كذلك، كونها إلهةَ الأشجار، كانت تشخيصاً لشجرة ''ذات أجمة'' أو ''في أجمة.'' لكن أرتيميس في مظهرها الحيواني بوصفها إيلة ذات قرن ذهبي تُقَدِّمُ، على الأقل في السياق الإغريقي (أو الروماني-الإغريقي)، مستويات من التعقد السيميوطيقي تبدو غير قابلة للدخول إليها تماماً. وربما لهذا السبب، فإن أرتيميس، تلك المقيَّدة في

=

الحرم ''يمكن أن يكون سُمِّيَ **ليمنايون** *Limnaion* لأسباب جد طبيعية،'' وأن ''هذا سبب كافٍ للقب ليمنايا أو ليمناتس ... وهو يتناسب كذلك إلى درجة كبيرة مع خرافة العثور على صورتها [/ تمثالها] في أجمة [من النباتات الاستوائية أو شبه الاستوائية **أخيميا**] **لوجوي** *lugoi* [*Aechmea*]، التي احتفظت بها في وضع عمودي، وأعطتها لقبَيْ **ليمنايا ولوجودسما** *Lugodesma*.'' ولعلي أقترح، مع ذلك، أن لقبَيْ **ليمنايا ولوجودسما** لأرتيمس أورثيا أحرى أن يُوصَلا بخرافة التمثال أو الصورة نفسها، أي بكونها الإلهة التوريكية *Taurikê* [أرتيمس]، وبعد أن ''وصلت'' إلى إسبرطة في صورة **ليمنايا ولوجودسما**، لأن هذين اللقبين هما بالتحديد السمتان المشخصتان للموقع الجغرافي المسمى تاورك شيرسونيز Tauric Chersonese والذي بقي في اللغة الأوكرانية مرتبطاً بهذا الموقع بالتحديد: كـ'ليمان' *lyman* (''مصب النهر'' [وخصوصاً نهر الدينبرو Dnipro]، أو ''بحيرة،'' أو ''خليج من البحر قريب من قطاع من الأرض''- أي الليمان الذي يفصل شبه جزيرة الكريمية Crimean من الأرض الرئيسة للشيرسونيز (Chersonshchyna الأوكرانية)؛ وكـ'لُوهْ' *luh* (''أرض سهلة تغطيها الأدغال الكثيفة'')، وخصوصاً المشار إليها كـ''اللُّوهْ الكبرى.''

(١) عن أورثيا والسمات الأخرى والتمثيلات لأرتيميس/ دايانا، انظر الملحوظات المبتكرة، وذات المدى الواسع التي ذيل بها هانز بيتر ديور [كتابه]، **وقت الحلم: عن الحدود بين البرية والحضارة،**

Hans Peter Duerr, *Dreamtime: Concerning the Boundary between Wilderness and Civilization*, trans. Felicitas Goodman (New York: Basil Blackwell Ltd, 1985), pp. 12-15.

تقابل أرتيميس أورثيا، في صورتها المتخيلة بوصفها حد الصفصاف، أترجاتس Atargatis، إلهة سوريا Dea Syria، التي، تظهر في تمثالها من الحقبة الرومانية مصبوبة من ذهب، وقد جرحت بإحكام من قبل أفعى ملتفة حولها. انظر بوفي جونسون، **سيدة الوحوش**، ص١٤٠-١٤١؛ وكذلك **معجم أكسفورد الكلاسيكي**، ص١٣٦ (Atargatis).

أغصان الصفصاف البيضاء، وأرتيميس/ ديانا، الأيلة ذات القرون الذهبية، قد ذهبتا في الميثولوجيا الإغريقية في مسارات متفرقة غير مشوشة هرمينوطيقيًا. وهنا، مع ذلك، فإن خبرتنا الهرمينوطيقية العربية المكتسبة مؤخراً بالأرطى/ الثور ينبغي على الأقل أن تساعدنا في أن نفكر في إمكانية طرح سؤال قابل للإجابة عن نفسه؛ ذلك لأنه، بقدر ما تكون الإلهة/ الشجرة، والإلهة/ الأيلة مجتمعتين في ''شخصية/ صورة'' رمزية-أسطورية واحدة، وإن كان هذا على نحو أكثر لفتاً للنظر، تكون الأرطى، والثور العربيان سيميوطيقيًّا، وفي الحقيقة رمزيًّا، ذَوَيْ ''شخصية/ صورة'' ثنائية غير قابلة للانفصال؛ وأنه بقدر كون ''شجرة الثور'' في القصيدة العربية الكلاسيكية أرطى، فإنها تعيدنا إلى شجرة الإركينيا *ereike/erikhina*، التي هي ''شجرة-المها'' في كتب الحيوان الإغريقية (وبالمثل إلى الهركينيا *herecine* في كتب الحيوان اللاتينية)، وكذلك تفعل ''شجرة-المها،'' التي أوقعت في شركها المها/ وحيد القرن على ضفة نهر الفرات، حيث تأخذنا خطوة إلى الأمام في الزمن والمكان إلى أرتيميس المقيدة في الأجمة بأشكالها المختلفة والتي عادت عبر الطريقة الماكس مولرية في اتجاه إسبرطة.

٩. آثار المؤلفات الرمزية عن الحيوانات في التراث العربي الحيواني غير المغرق في الشعرية

بعد يوليوس قيصر بزمن طويل، وبعد مختلف كتب الحيوان المبكرة، وخصوصاً اليونانية، ولكن بالتأكيد المعاصرة لكتب الحيوان اللاتينية المتأخرة، وما تفرع عنها من كتب حكايات الحيوان الرمزية [الأدبية الأخلاقية] Bestiaries،[١] فإن

---

(١) عن التمييز النظري، وتحديداً كذلك التأريخي، بين المؤلفات الرمزية عن الحيوان وكتب الحيوان، انظر هينكل، **دراسات عن كتب الحيوان في العصور الوسطى**، ص٧-٨، ٢٤. وعن تقدير تقريبي لنص شامل من نصوص المؤلفات الرمزية عن الحيوان، انظر وايت، **المؤلفات الرمزية عن الحيوان:** =

كتب الحيوان في العربية، وشبه الحيوانية تلتقط نتفاً موضوعاتية متنوعة مختلقة (متصوَّرة) متصلة بوحيد القرن، وهي إما مألوفة لنا من خلال ستسياس وكتب الحيوان، أو توحي بوجود مصادر معروفة موازية، ليست من كتب الحيوان، ولا تخلو من مسحة من خيال. ومن بين الأشياء الموضوعاتية المتصوَّرة تلك، يَنْصَبُّ اهتمامنا على ''التناسق الرائع'' للثور/ وحيد القرن الوحشي في أوصافه العربية، والتي يظهر من خلالها في تجانس مع ''المها''/ وحيد القرن a[u/n]tolops''/unicorn'' الصاخب اللعوب بين الأشجار الهركينية على ضفاف نهر الفرات، أو مع عاطفته الغزلية المميتة.

هكذا يتحدث القزويني (ت ٦٨٢/ ١٢٨٣) عن بقر الوحش، الذي يمكن أن يكون ذا قرن واحد، والذي ''إذا سمع الغناء أو صوت الملاهي يصغي إليها ولا يحذر حينئذٍ من النُّشَّاب [سهام الصائدين] لشدة التذاذه بها.''[1] وينسب القزويني حُبَّ الموسيقى نفسه، أو حُبَّ غناء الطير، إلى الكركدن، وهو ''تشخيص'' أو ''تجسيد'' آخر لوحيد القرن. فالكركدن، ذلك الحيوان ذو الفحولة الغامرة تَفْتِنُهُ أصواتُ الفاختة [طائر من ذوات الأطواق]. ''وهو يمشي إلى شجرة عليها عُشُّ

=

كتب الوحوش. انظر خصوصاً ملحق وايت المعلوماتي، ص٢٣٠-٢٧٠. ولتأكيد أليجورية كتب الحيوان الرمزية، انظر لويس كربونيه-لاسي، **كتاب الحيوان الرمزي عن المسيح**،

Luis Charbonneau-Lassay, *The Bestiary of Christ*, trans. And abridged by D. M. Dooling (New York: Viking Penguine/Parabola Book, 1992), pp. 365-75 [esp. on the Unicorn].

وبعيداً عن البنية شبه المعجمية للمؤلفات الرمزية عن الحيوان، فإن أليجوريتها التأويلية المتصاعدة للكتاب المقدس والتي شاركت في النزوع القروسطي لأيقونية محددة للتمثيل والرمزية اللاهوتية، أنتجت حركة بعيداً عن البساطة العتيقة نسبيًّا لكتب الحيوان. وثمة خصيصة أبعد للمؤلفات الرمزية عن الحيوان كانت سريتها في توجهها المعرفي المقصور على فئة معينة.

(١) القزويني، **عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات**، ص٤٠٧.

الفاختة، يقف تحتها، ويطيب نفسه بهديرها، والفاختة تقع على قرنه فلا يحرك رأسه لكيلا تنفر الفاختة.''[1]

كذلك دخل الكركدن الفولكلور العربي بوصفه حيواناً قادراً على إظهار رقة متناقضة ظاهريًّا. فحتى اليوم ثمة اعتقاد في العراق في ''دموع الكركدن،'' والتي تتخذ صورة حبات عاجية محمرة، تستخدم في 'سُبُحات' الصلاة عند المسلمين، وتفضل لقدراتها على شفاء بعض الأمراض.[2] وباختصار، وتقريباً في إشارة دون سياق بعينه، يتحدث القزويني أيضاً عن دموع بقر الوحش، وليس دموع الكركدن- بوصفها ''ترياقاً للسموم كلها.''[3]

أما الدميري (ت ٨٠٨/ ١٤٠٥) فيعود بعد القزويني بأكثر من قرن إلى موضوع المها، والذي، طبقاً لعالم اللغة والمعجمي الأندلسي أبي الحسن علي بن إسماعيل بن سيده (ت ٤٥٨/ ١٠٦٦)، الذي ينقل عنه الدميري، يمكن أن يكون كذلك وحيد القرن. ويُصِرُّ الدميري، مع ذلك، على اسمين يمكن أن ينطبقا على مها من هذا القبيل: أحدهما اليَحْمُور، وهو حيوان غير مستأنس من ذوات الأربع، بقرنين مثل منشارين، يمكن أن يقطع بهما الأشجار؛ وعندما يذهب ليشرب من نهر الفرات

---

(١) القزويني، **عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات**، ص٤٣٤-٤٣٥. ليس ثمة شك في أن صورة وحيد القرن/ الكركدن ''الفاختة/ المتيمة'' تحريف ''ما قبل علمي'' بصورة بريئة لكثير من الحيوانات الضخمة (والأنواع) عن الصحبة ''المنظفة'' لطيور طفيلية في المقام الأول. إن التصعيد الغنائي لهذه الظاهرة في حالة الكركدن الخاصة، مع ذلك، تتفق-بمعنى قائم على تصور خيالي-مع أيقونة ''وحيد القرن الغَزَلي.''

(٢) إن قصة ''دموع الكركدن،'' كما حكاها لي بشغف كبير منذ عدة سنوات في بغداد أحد المالكين لسبحة مثل هذه والفخورين بها، هي قصة كركدن، يعيش بالضرورة في عزلة، يعاني من ظمأ شديد، وقد تجَوَّلَ لأيام في صحراء لا ماء فيها. وأخيراً يصل إلى نقرة ماء وينحني عليها ليشرب، ولكن بسبب التعب وألم العطش يبكي، وإذ تسقط دموعه في الماء، تصبح حبات محُمِرَّة شبيهة بالعاج. ومن هذه الدموع، وقد أصبحت حَبَّات، نُظِمَت سُبْحَة غاليةٌ وحُفِظَتْ في الأسرة لأجيال.

(٣) القزويني، **عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات**، ص٤٠٨.

يصطدم بأشجار ملتفة، فيخترقها بقرنيه. وهكذا تنتهي قصة اليحمور المقتضبة المستخلصة من قصة المها في كتب الحيوان.[1] أما وصف الدميري للحيوان الثاني وقصته، فأكثر اكتمالاً، وإن كان مصدرها كتب الحيوان بالمثل، أي اليامور، الذي يبدو اسمه اسماً على مسمى/ تنويعاً لليَحْمُور. ولليامور، أيضاً، قرون مُسَنَّنَة، ويشبه، في معظم الجوانب، الثور، حسب تأكيد الدميري. وهو يلجأ إلى أماكن مغطاة بالأشجار، حيث تشتبك قرونه بأغصانها بعد أن يكون قد روى ظمأه، وراح يلهو تحتها، فيصبح فريسة سهلة للصائدين، ولعبة بين أيديهم.[2] ومن خلال تلك الآثار اليونانية والرومانية العتيقة (من ستسياس السندوسي إلى قيصر) والعصر العتيق المتأخر[3] وكتب الحيوان الوسيطة من ناحية، ومن خلال كتب النوادر وكتب العجائب، من ناحية أخرى، نبدأ في أن نطأ الأرض المشتركة التي جاء منها، ومشى عليها بشكل حذر أحياناً مخلوق بقرن واحد، متناقض ظاهريًّا، مضطرب في

---

(١) الدميري، حياة **الحيوان الكبرى**، ٢: ٤٠٨.

(٢) الدميري، حياة **الحيوان الكبرى**، ٢: ٤٠٧.

(٣) هنا، ينبغي أن نذكر هذه الآثار لصلتها الداعمة لنا: عن الثور، أوبيان السيلسي Oppian of Cilicia (حوالي أواخر القرن ٢ الميلادي)، (**أوبيان، كولوثوس، ترايفيودوروس**،

(*Oppian, Colluthus, Tryphiodorus*, trans. A. W. Mair [Loeb Classical Library, 1963], ''Cynegetica II,'' pp. 94-99;

وعن وحيد القرن/ الحمار الوحشي، انظر فلافيوس فيلوْستراتوس (ت. بين ٢٤٤-٢٤٩ للميلاد)، **حياة أبولونيوس التياني** [نسبة إلى تيانا Tyana أو Tyanna)، مدينة قديمة في أنطاليا التركية، وكانت عاصمة مملكة الهتيت Hittite في الألف الثانية ق. م.، ولها تاريخ طويل بوصفها مدينة يونانية ومجتمعاً مسيحيًّا فيما بعد. وكانت تيانا ملكة في أنطاليا-المترجم].

The Life of Apollonius of Tyana, 2 vols. (Loeb Classical Library, 1969), 1: 234-37;

وعن وحيد القرن/ الحمار الوحشي، إيليان [كلاوديوس إيليانوس]، **عن الحيوانات**،

Aelian [Claudius Aelianus], *On Animals* [*De Natura Animalium*], Trans. A. F. Scholfield, 3 vols. (Loeb Classical Library, 1971), 1: 200-01, 272-77.

نصوصه وحكاياته بقدر ما كان مضطرباً في نوعه الحيواني الخاص. ومعه، تصبح الغابة الهركينية قابلة لأن تنقل من الغرب إلى الشرق. وشجرتها، الهركينيا، تصبح ملجأً- مثلها مثل شبيهتها الأرطى-وتنذر بالوقوع في الفخ أو باقتراب الصائدين- ليس من الأيِّل الأوروبي الشمالي، بل من الثور/ وحيد القرن على نهر الفرات.

١٠. مرة أخرى عن تطهير الماء، والحية، وتَغَيُّرِ الأدوار التي يقوم بها الحمار الوحشي، والثور الوحشي

ثمة موتيف مرشد في عملية تعقبنا لمسار وحيد القرن العربي-الآن في السياق الممتد لتراث وحيد القرن- يجعلنا نعود مرة أخرى إلى موتيف الماء، ومتصلاً به، موتيف الصائد-بما هو حية على مسافة قريبة من الماء. إننا نجد، كجزء من كتب الحيوان التي ركزت على وصف وحيد القرن، إغريقية كانت أو لاتينية، أن وحيد القرن ممثل باطراد بوصفه عدوًّا للحية. فالحية، سواء أكانت في الماء أو قريبة منه، هي العنصر السام، أو الملوث للماء، في حين أن ''المها''/ وحيد القرن بوصفه مطهراً للماء هو العدو الطبيعي للحية. ومع ذلك، فبعيداً عن كتب الحيوان، يَتَخَلَّى التعاضُد غير التام للحمار الوحشي/ الثور الوحشي عن دور مطهر الماء، فيبقى الحمار الوحشي وحده عدوًّا للحية،[1] في حين أنه في المصادر غير العربية المسئولة عن صنع أساطير حول وحيد القرن في التقليد النصي اليوناني-اللاتيني يعطى دور تطهير ماء الحية إلى وحيد القرن/ الأيِّل. وهكذا فإنه في المصادر العربية غير الشعرية بمعنى الكلمة-وكذلك في كتب العجائب مراراً وتكراراً-يمثل الثور بما هو بقر الوحش، كلية على طريقة كتب الحيوان، بوصفه عدوًّا للحية لا يعرف الصفح.[2]

---

(١) انظر أعلاه، هامش ٤٢.

(٢) القزويني، **عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات**، ص٤٠٧-٤٠٨.

١١. خاتمة: عودة إلى الأسس المحلية للشعرية العربية

في تتبعي لفكرة وحيد القرن العربي، أي في محاولتي النقدية لـ''اصطياد وحيد القرن،'' اتخذت-بقصد كامل وصرامة تامة-سبيلاً استقرائيًّا على أمل أن تَكْتَسِبَ مناقشتي، بتجريبيتها، على مدى هذا السبيل في نقطة ما، بمعنى أنها مناقشة لا نظرية من الناحية النقدية، شَكْلَهَا الخَاصَّ ومُرُونَتَها النقدية. إن الفرضية النقدية عن ''طباق غير تام'' بين الحمار الوحشي، والثور الوحشي في لوحَتَيْ قسم الرحيل في القصيدة الكلاسيكية، ينبغي، مع ذلك، ألا ينظر إليها بوصفها حكماً سلبيًّا يحسب على الخصوصيات البنيوية، والموضوعاتية لشعرية القصيدة العربية العتيقة. وأقترح أن العكس هو الصحيح؛ ذلك لأن وحيد القرن في الخيال الرمزي العربي هو، فوق كل شيء، لمحة شعرية، أو فكرة متصوَّرة، دون أحادية للمعنى، أو أحادية الشكل لـ''حضور'' وحيد قرن هليني-أوروبي توفيقي متصوَّر دون شكل واضح للعيان، وأن هذا الجوهر/ الفكرة المتصوَّرة لوحيد القرن العربي كانت تتحدَّى في الحقيقة كل التمثل المادي الملموس للحيوانين الحاملين له، الحمار الوحشي والثور الوحشي، وظل، في الوقت نفسه، في جوانبه الشعرية الأساسية-الاستعارية والأليجورية والرمزية-قادراً على تلقيح دلالي، وسميوطيقي مُهَجَّن. إن ما كان مفتقداً هو ذلك الاسم (الكلمة) والشكل الموهِمَيْنِ كي يقودانا إلى تعرُّف الكائن المتصوَّر: التعرف النقدي على وحيد القرن المخبأ، والمشفَّر تقريباً بشكل محكم داخل الشعر العربي العتيق. لقد كان فك هذه الشفرة، والتي كانت، بالمعنى الضيق، هدف المقالة/ السعي الراهن، بالرغم من أن الهدف، بالمعنى الواسع، كان هو فهم الشعر القادر على تشفير من هذا القبيل. ولهذا، أيضاً، فإن فهم المورفولوجيا البنيوية والموضوعاتية-الموتيفية، والاستعارية، والرمزية لشعرية القصيدة العربية المبكرة يجب أن يكون في الصدارة: ملفوفاً في الفيلولوجيا، ثم مفكوكاً بوصفه هرمينوطيقا أساسية، قبل أن تصبح ناضجة للظهور في صورة نقدية شفافة؛ ذلك لأن القصيدة العربية المبكرة، وخصوصاً في قسم الرحيل بما فيه من انفتاح موضوعاتي وموتيفي

خادع، قد ظلت لحقبة طويلة غير منفتحة لأي شيء سوى الهرمينوطيقا الأساسية- بالرغم من أن استثناءً باهراً يجب اعتداده هنا متمثلاً في فكرة الجاحظ عن أليجورية أدوار الحمار الوحشي، والثور الوحشي في لَوْحَتَيْهِما.(١)

فيما نقترب من نقطة الختام في مشروعنا النقدي هذا للكشف عن، الإشارات المحيرة إلى وحيد القرن في أقدم طبقة للشعر العربي، أو فك شفرة هذه الإشارات، فإن ما يبقى علينا أن نحيط به مرة أخرى هو ما كَوَّنَ معطياتنا النصية (الشعرية) الأساسية، أي ''المادة'' الأولية للبرهان على هدفنا: القصيدة العربية الكلاسيكية، وخصوصاً مشهدَيْ الصحراء/ الصيد الخاصين بالحمار الوحشي والثور الوحشي داخل القصيدة. وهكذا نعرف أن القصيدة في الحقبة الجاهلية والمخضرمة ومعظم الحقبة الأموية كانت، في وحدتها البنيوية، وما تُمليهِ من سميوطيقا بنيوية، أو تقريباً ما فيها من ''إرادة الشكل'' بتعبير شوبنهاور، تحيط وتعبر عن كثير مما نعده العالم ورؤية العالم لدى البداوة العربية الاجتماعية، والثقافية، والخيالية-الرمزية. إن هذه القدرة على الإحاطة والتعبير كانت مدفوعةً إلى تركيبة استعارية هائلة (أو لنقل مجرد تركيبة مجازية)، لأنها تحديداً حدثت في دائرة شكلية ضيقة كهذه. وهذه التركيبة، مع ذلك، لم تحدث على حساب [العناصر] الاستعارية/ المجازية الناقلة لدلالية القصيدة. بل إنها احتفظت بالقدرة على توليد مدى ممتد من المعادلات الاستعارية والأليجورية، أو الرمزية - سواء بصورة عكسية، أو انبساطية، أي سواء بنظرة إلى الداخل، أو الخارج بوصفها تشبيهات/ استعارات وقصصاً رمزية (أليجوريات)، ومتحولة إلى الداخل بوصفها رموزاً. إن هذه القدرة التوليدية تصبح ذات مغزى، وخصوصاً في قسم الرحيل بالقصيدة ولوحتَيْ الحيوان/ الصيد فيه. وقد لا تقدم هاتان اللوحتان، في مستواهما الهرمينوطيقي الأولي، لنا أكثر من صلة تشبيهية غير معقدة بالناقة التي تمثل شخصية الشاعر الرئيسة في القصيدة، لكن على

(١) انظر أعلاه.

مستوى آخر، يمكن أن يحملا داخلهما القوة المستقلة تقريباً على الرمزية الأليجورية، والتي يقف فيها الحمار الوحشي والثور الوحشي في صراع الحياة أمام الموت، بل صراع الحياة التي تنتهي بالموت في هذه الحالة أيضاً؛[1] وأبعد من هذين المستويين، فيما وراء كل الوظيفية الشكلية، أو حتى الجدوى الشعرية الشفافة، على مستوى هرمينوطيقي ثالث إذ لا يوجد ثمَّ تشبيه، أو قصة رمزية، أو قبل أن يوجد تشبيه، أو قصة رمزية، يكمن هناك، في غفوة رمزية أولية، وحيد القرن المزدوج الجسم دائماً، ذو الطبيعة الثنائية على نحو لا يقبل الجدل.

إنَ وحيدَ القرن العربي، بوصفه رمزاً، وبوصفه حضوراً في لحظة تجَلٍّ epiphany، يظل غير مخُمَّنٍ تماماً بالاسم أو الكلمة، على الرغم من أنه يحيا حياته المتخيلة-في كلمات-داخل قصائد عديدة للغاية، حيث يجد، بوصفه ثوراً وحشيًّا، ملجأً محفوفاً بالمخاطر تحت ظل شجرة الأرطى الحيوية، أو ينجذب، بوصفه حماراً وحشيًّا، في اتجاه وَعْدٍ مشكوكٍ فيه بمناقع مياه صحراوية لفحتها الشمس. وفي وجوده بوصفه جزءاً من الصرامة الموتيفية للقصيدة العربية، فإن وحيد القرن تناقض ظاهري واضح: التئام، وتشعب على نحو متساوٍ في كل مكوناته الرمزية الأولية والثانوية. إن هذا التناقض الظاهري، مع ذلك، هو ما يعطي وحيد القرن العربي كفايته الشعرية الهائلة، لأن ثنائياته الرمزية، أو ''ثنائياته الجوهرية،'' يمكن أن تكون، وفي الحقيقة هي كذلك، مُعادٌ ترجمتها إلى استعارات/ كنايات عاملة بشكل مستقل، وفي النهاية إلى أليجوريات. وهكذا عندما يخطو الحمار الوحشي إلى الماء النقي، أي، عندما يطهر نقع الماء من نجسه (سم الحية) ويحول دون أن

---

(١) إن المثال الفائق لنهاية اللعبة المؤداة بصورة أليجورية مأساوية، هو، بالطبع، قصيدة أبي ذؤيب الهذلي المخضرم العينية في رثاء أولاده، أبو ذؤيب (**ديوان الهذليين**، تحقيق أحمد الزين، ٣ مج. [القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٣٨٥/ ١٩٦٥] ١: ١-٢١). وهي كذلك القصيدة رقم ١٢٦ في **المفضليات**.

تصيبه سهام الصائد/ الحية؛ أو عندما يجد الثور الوحشي ملجأً تحت شجرة الأرطى (التي يمكن أن توقعه في شباك أغصانها كذلك) ويهزم كلاب الصائد بقرونه ذات الطول والحدة الحقيقية (والخرافية)، فإن كلاً من الحمار الوحشي، والثور الوحشي، حتى عندما يمثلان الأدوار المنوطة بهما في سياقهما الشعري الأولي، فهما كذلك يحتفظان ضمنيًّا، ويمثلان ضمنيًّا، الدور الرمزي والمصير المنوط بوحيد القرن.

هكذا، لم يكن مدخلي إلى الحصول على برهان على وجود أسطورة وحيد القرن والتعامل معه في بعض من أقدم القصائد في الشعر العربي، ومن ثمَّ، بحثاً من أجل تجريد أسطوري لوحيد القرن في الثقافة العربية، بل كان، على العكس من ذلك، وفوق كل شيء، جهداً نقديًّا وتأويليًّا، قصدتُ منه، خُطْوَةً خُطْوَةً، أن يقودَنا إلى مناطق غير مستكشفة-لأنها-غير متوقعة حتى اليوم من مناطق فهم الشعر العربي.

الفصل السادس

اللَّذاتُ الحَذِرَةُ للصَّيْدِ البَلاطِيِّ
أَبُو نُوَاس وَالطَّرديَّةُ العَبَّاسِيَّة(*)

خلاصة

لَمْ تَعُد الطرديةُ المُسْتَقِلَّةُ بنفسها، على يَدِ الشاعرِ العباسي المُتَقَدِّم، أبي نُوَاس (ت ١٩٩ أو ٢٠٠/ ٨١٤ أو ٨١٥)، تُصَوِّرُ الصائدَ البائسَ المُثير للشَّجَا في قسم **الرحيل** من القصيدة الجاهلية، كما لَمْ تَعُدْ تُصَوِّرُ الصائدَ الفُرُوسِيَّ البُطُوليَّ في قسم **الفخر** من القصيدة نفسها، وإنما أصْبَحَتْ تُصَوِّرُ صائداً بلاطيًّا وحَذِراً، وَشخصيةً شعريةً persona غَيْرَ مَرْئِيَّةٍ تقريباً. وفي المُدَوَّنة الشاسعة لقصائد الصيد المنسوبة إلى أبي نواس، نمطانِ رئيسانِ يمكن تمييزُهُما؛ أما الأولُ فَيَعْرِضُ منظوراً ذاتيًّا يكونُ الشاعرُ فيه القائمَ بعمليةِ الصيدِ. وَيُفْتَتَحُ هذا النمطُ بالصيغة الشعرية النمطية، 'وقد أغتدي،' التي تعودُ إلى امرئ القيس، ويمكن أن يُوسَمَ الوصف في هذا النمط بأنه **وَصْفٌ** مُشْبَعٌ بالذاتية، أما النمط الثاني فَيَتَمَيَّزُ من سابقه نَمَطِيًّا واصطلاحيًّا؛ إذ تَشْتَمِلُ قَصيدةُ الصيدِ فيه على **نَعْتٍ** لعمليةِ الصيدِ مِنْ على مسافةٍ موضوعية، كما أنه يُفْتَتَحُ بصيغةٍ لَصيقةٍ به هي 'أَنْعَتُ'. وهذه الدراسةُ الراهنةُ تحَلِّلُ، مِنْ خلال أمثلةٍ مختارةٍ، الاختلافاتِ الموضوعاتيةَ

(*) ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''اللذات الحذرة للصيد البلاطي: أبو نواس والطردية العباسية،''
Jaroslav Stetkevych, ''The Discreet Pleasures of the Courtly Hunt: Abū Nuwās and the 'Abbasid *Ṭardiyyah*,'' *Journal of Arabic Literature* 39 (2008): 141-179.

والأسلوبيةَ بين هذَيْنِ النمطَيْنِ، كما تحُلِّلُ تداخُلَهُما في قصائدِ صَيْدٍ ذاتيةٍ-موضوعيةٍ في مَرْحَلَةٍ وُسْطَى.

مقدمة [''اللذات الحذرة'' ودلالاتها في الطردية العباسية]

إذا كُنْتُ في عنوان مَقالتِي أَصِفُ الصيدَ البلاطيَّ وشعريَّتَه في العصر العباسي بأنه من قبيل ''اللذات الحَذِرَة،'' فإنني أفعلُ هذا لأنَّ العنوانَ، في حَدِّ ذاته، يَرْمِي إلى أن يَنْقُلَ بعضاً من الباعثِ الجمالي في ممارسة شعر الصيد في تلك الحقبة. وبعيداً عن طرح أسئلة شكلية، من مثل ظهور نوع شعري جديد في الشعر العربي في الحقبة الزمنية القصيرة نسبيًّا ما بَيْنَ أُفُولِ الحِقبة الأموية، وانبثاق الحِقبة العباسية، فإنَّ الفَرْقَ الأساسيَّ بينَ شعر الصيد الجاهلي المحتفظِ ببَدَوِيَّتِه، المُسْتَوْعَبِ في القصيدة القديمة وبين الطردية القائمة بذاتها-قصيدة الصيد-في الحقبة العباسية، كان في تحَوُّلِ هذه القصيدة الأخيرة بعيداً عن اللوحتَيْنِ الرئيستَيْنِ للصيدِ في القصيدة العربية المبكرة: أي بعيداً عن شعر العاطفة الأليجورية[١] التي كانت من

(١) في دراساتي المنشورة سابقاً عن موضوع الصيد في الشعر العربي، أشرتُ أكثر من مرة إلى الأمثولة (الأليجوري) وإلى ''العاطفة الأليجورية'' التي تتميز بها ''لوحات الحيوان'' في قسم الرحيل من القصائد العربية المبكرة. انظر خصوصاً، ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''الصيد في الشعر العربي الكلاسيكي: من القصيدة المخضرمة إلى الطردية الأموية [المزرد، عبدة بن الطبيب، الشمردل]'' [التي تشكل الفصل الثالث في الكتاب الراهن]،

Jaroslav Stetkevych, ''The Hunt in Classical Arabic Poetry: From Mukhadram *Qaṣīdah* to Umayyad *Ṭardiyyah*,'' *Journal of Arabic Literature* 30, no. 2 (1999): 112-13.

وياروسلاف ستيتكيفيتش، ''في البحث عن وحيد القرن: الحمار الوحشي والثور الوحشي في القصيدة العربية'' [التي تشكل الفصل الخامس من الكتاب الراهن]،

Jaroslav Stetkevych, ''In Search of the Unicorn: The Onager and the Oryx in the Arabic Ode,'' *Journal of Arabic Literature* 33, no. 2 (2002): 90-99.

الخصائص الأساسية لقسم الرحيل، والتي تمَيَّزَتْ فيه من خلال ''لَوْحَتَيْ'' الصيد الخاصتَيْنِ بالثور الوحشي، والحمار الوحشي، فضلاً عن **صورة/ شخصية** *figura* ''الصائد البائس''بوصفه خَصْماً أكثر منه بَطَلاً. إن مُواصَلَةَ هذا الشكل للصيد يُعَدُّ استمراراً شكلانيًّا و''أصليًّا'' "scripted" كما أن شخصية البطل (الطريدة) وشخصية الخصم (''الصائد البائس'') تُعَدَّانِ شَخْصِيَّتَيْنِ شكلانِيَّتَيْنِ. أما النمط الثاني من الصيد الكلاسيكي فيقع في قسم الفخر الختامي من القصيدة الكلاسيكية، بما فيه من لَذَّةٍ جَسورةٍ في ممارسة الفروسية، وبما فيه من فَرادَةٍ مُهَيْمِنَةٍ، وفي الحقيقة تَمْجيدِيَّة وأَيْقُونِيَّة، للفَرَس.[1] وإذا كان هذا الفرس الأيقوني، أو المُؤَلَّهُ الذي ''قد اغْتَدَى عَلَيه وَالطَّيْرُ في وُكُناتِها'' الشاعرُ الصائد البدوي الجاهلي، ففي الطردية العباسية تبقى - فحسب - الذكرى المؤسلبة لمشهد الغدُّو، أي ''الصيغة'' المشحوذة بلا مرونة - لأن في هذه اللحظة، ثمة نوع جديد من الصائدين ''يَغْتَدي قَبلَ الفَجْر.'' فَلَمْ يَعُدْ الفَرَسُ، وخصوصاً في طرديات أبي نواس، يُتَمَثَّلُ في فعل الخروج إلى الصيد، ولم يَعُدْ الصائدُ ''جسوراً في فروسيته'' بل ''بلاطيًّا وحَذِراً'' - وَتقريباً غَيْرَ مَرْئِيٍّ، بوصفِهِ ''شخصيةً شعريةً'' ''persona''.

---

(١) يُعَدُّ المثال الأولي عن ''تمجيد/ تقديس'' الفرس في سياق الصيد الفروسي في الشعر الكلاسيكي، أي القصيدة العربية الجاهلية، دون منازع وصفُ امرئ القيس لفرسه في المعلقة، وخصوصاً البيت ٧٠/ ٥٨.

[ورُحنا يَكادُ الطَّرْفُ يَقْصُرُ دُونَهُ مَتَى ما تَرَقَّ العَيْنُ فيهِ تَسَهَّلِ]

وفي المعلقة برواية أبي بكر بن القاسم الأنباري (**شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**، ط٢، تحقيق عبد السلام محمد هارون [القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٩]، ص٩٨-٩٩)، يُكَوِّنُ البيت (٧٠) بصفة خاصة ختاماً لقسم الصيد الفروسي كله (الأبيات ٥٣-٧٠)، في حين أنه في طبعة **الديوان** (ط٣، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم [القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٩]، ص٢١)، يَكُوْنُ البيت نفسه (هنا رقم ٥٨) متقدماً ختام الصيد والمأدبة الطقوسية (البيت ٦٣).

ومع ذلك فإن كلبَ الصائد بخاصة، وصَقْرَه[1] كذلك، كما سنرى في أثناء مناقشتنا طرديات أبي نواس، سوف يَكْتَسِبانِ إلى حَدٍّ ما سماتٍ ''تمجيديةً'' معينةً ليست غريبةً كُلِّيَّةً عن الشخصية/ الصورة *figura* الرمزية للفرس الجاهلي. ولكن هذا لا يعني أن كلبَ الصائد، أو صَقْرَه، أو أي حيوان من ذوي الأربع، أو أي طائر يستخدمه الصائد البلاطي العباسي، قد اكتسبَ - شعريًّا - الإمكانية الرمزية الكاملة لفرس الصيد الفروسي في القصيدة البدوية. إنها في النهاية [شخصيات] ''مختلفة.'' إن ما يقوم به الكلبُ والصقرُ من تمثيل في اللعبة الجديدة للصيد- وهذا لأننا نستطيع الآن أن نَتَكَلَّمَ حَقًّا بشكلٍ أكثرَ وضوحاً عن ''لعبة الصيد''-قد تحَوَّلَ إلى شيء وَصْفي مخُتَلَقٍ قابلٍ للنقل، وهو تَظَاهُرٌ مُؤَسْلَبٌ بتقليدِ النموذج-

(١) في اثنتي عشرة طردية على الأقل لأبي نواس، فإن طيراً جارحاً، صقراً، أو بازاً من أنواع مختلفة، وليس الكلب، وحتى إلى درجة التغطية الكاملة أو الاستبدال الكامل بالفرس، يكون ''ممثل'' الصيد. وفي الحقيقة، مع ميلاد الطردية نفسه، فإن طير الصيد المدرَّب يُمكِنُ أن يحُلَّ محَلَّ الفرس لدى الصائد الفروسي الجاهلي، أو المخضرم (الحسن بن هاني [أبو نواس]، **ديوان أبي نواس**، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٤٠٢/ ١٩٨٢)، ص٦٤٧، ٦٤٨، ٦٥٠، ٦٥١، ٦٥٢، ٦٥٤، ٦٦١، ٦٦٣، ٦٦٤، ٦٦٥، ٦٦٩، ٦٧٠). وعلاوةً على هذا، فإن كلب الصيد نفسه، بطريقة ثانوية، يمكن أن يظهر حينئذٍ في تشبيهٍ يُقارَنُ فيه بالصقر. وهنا يصبح، إذا جاز التعبير، الممثل ''الأوليَّ'' للصيد:

[فَلَم يَزَل يَأخُذُ في لِطاطِهِ] كَالصَقرِ يَنقَضُّ عَلى غِطاطِهِ

[أبو نواس (بيروت)، ص٦٢٦ (البيت ٩) واللطاط: الملازمة. والغطاط: القطا].

[وهذا المثال يظهر الكلب، وهو يطارد ''عَلْهَباً'' وهو التَّيسُ الطويل القَرْنَيْن من الوَحْشِيَّة، والإِنْسِيّة ويوصف به الثَّور الوحشيُّ،

وهناك مثال آخر من أبي نواس يطارد فيه الكلب ثعلباً هذه المرة:

وَمَرَّ كَالصَقرِ عَلى الصَيدِ اِشتَمَلْ فَلَفَّهُ لَفّاً سَريعاً ما قَتَلْ

يا لَكَ مِن كلبٍ إذا صَادَ عَدَلْ

[أبو نواس، **ديوانه**، شرح محمود أفندي واصف (القاهرة: المطبعة العمومية بمصر، ١٨٩٨)، ص٢٢٣-المترجم].

الأيقوني الأوليّ. إن هذا النموذج-الأيقوني، في شعريته، يستمر في أن يكون الفرسَ - لكنه فرس ''كَانَ'' ذاتَ مَرَّةٍ، وليس الفرسُ ''الكائنُ''-لأنه لم يَعُدْ أكثرَ من قناعٍ، استعارةٍ، أو رَمْزٍ. كذلك فإن المناخَ الاجتماعي لمسرح اللعب، ''أرض معركة الصيد،'' شيء مختلف أيضاً الآن. فهذه الأرض لا تطالب، كما أنها لن تسمح، بالأخلاقيات الأولية للوحات الصيد في الرحيل التقليدي، أو بالحماسة الشديدة ''البطولية'' في المطاردة الفروسية. إن ما بقي للصائد العباسي، ولقصيدة الصيد/ الطردية العباسية، هو تقريباً بقايا أنثروبولوجية للعادات المختلفة الواهنة، والصيغ الشعرية العتيقة التي ينبغي أن تكون في ''صياغة'' وفي ''مظهر'' جديدين.

وعلى الرغم من أن شعر الصيد العربي يدين بتقاليده لتقاليد القصيدة ''الكلاسيكية'' المحفوظة في حِرْزٍ أمين، فإنه قد تَوَقَّفَ، في القالب الشكلي الخاص بالنوع الشعري للطردية، عن تَتَبُّعِ خُطَى الصورة الذاتية المتخيلة عن البداوة العتيقة، بشكل مُتَمَيِّزٍ تماماً، أي بشكل ''اجتماعي'' واعٍ بذاته. لقد كان على السعي العربي إلى الصيد - وتعبيره، و''قانونه'' الشعري- أن يَتَكَيَّفَ بشكل جذري تقريباً مع مقتضيات البلاط، والمدينة، ومطالب المجتمع الحضاري الجديد التي لم يكن من السهل الوفاء بها. فلم يكن ممكناً أن يظل محاصراً في دائرة احتفائه بالصائد الفروسي، والمطاردة، والفرس، وتَأَمُّل الفرس من على بُعْد تَأَمُّلاً ينطوي على ما يشبه التقديس. إن ''تأثيراً'' مثل هذا لم يَعُدْ قابلاً للبقاء، كما لم يَعُدْ قابلاً بشكل صحيح للترجمة إلى صورة الشاعر العباسي بما-هو-صائد، لم يَعُدْ فضاءُ الصيد، أي الصحراءُ البدويةُ، فضاءَ حياته، رِزْقَه، وأداءَه ''البطولي،'' بل كان فضاءَ ''لعبة'' ما. إن الشاعر العباسي بما - هو - صائد كان - فحسب - زائراً إلى هذا الفضاء. فلم يَعُدْ ''غُدُوُّهُ مَعَ الفَجْرِ'' يبدأُ من داخل الفضاء البدوي؛ بل إنه نفسه كان أقرب إلى أن يكون مُتَطَفِّلاً، ومُقْتَحِماً عابثاً، وافداً من الخارج.

وعلاوة على هذا، فإن التأثيرَ اللا-بطولي لقصيدة الصيد العباسية مُكْتَسَبٌ من

خلال استراتيجية، أو شعرية، متناقضة ظاهريًّا بكل معنى الكلمة: فبدلاً من أن يكون الصائد العباسي ''الممثل'' ''agent'' المقدَّم للصيد، فإنه يجُرِّدُ نفسَه تقريباً بشكل كامل من مركزيَّتِه في الحضور الفعال أو المؤثر عاطفيًّا في لوحة الصيد، فبدا، بوصفه صائداً، وكأنه يُريدُ أن يَكُونَ غيرَ مَرْئِيٍّ. وهو لا يَعُودُ بحالِ **الممثل** في الصيد بوصفه **مُراقِباً** **وواصفاً** له - حتى وهو لا يزال شخصيًّا، بما هو صائد، ''يَغْدُو'' إلى صيده في الوقت المفضَّل عادةً لدى البدو ''وَقَدْ أَغْتَدِي.''[1] إن موتيف ''وَقَدْ

---

(١) يعود أصل هذا التقليد إلى معلقة امرئ القيس حيث البيت ٤٩ في **الديوان** (تحقيق أبو الفضل إبراهيم، ص١٩)؛ وحيث البيت ٥٣، في الأنباري، **شرح القصائد السبع** (ص٨٢). ويشهد أوضح مثال لموتيف ''وقد أغتدي'' كذلك على البداية الأكيدة لنوع الطردية نفسه، حيث كانت البداية المعلنة لأقدم طردية-نوعية هي قصيدة الشاعر الأموي الشمردل بن شريك اليربوعي (توفي بعد ١٠٩/ ٧٢٨)، الذي يشارك أبا النجم العجلي في أُبُوَّةِ النوع الشعري، [إذا جاز التعبير]. انظر قصيدة الشمردل رقم ٢٠ في نشرة تيلمان سايندنستيكر،

Tilman Seindensticker, *Die Gedichte des Šamardal Ibn Šarīk, Neuedition, Übersetzung, Kommentar* (Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1983), pp. 159-60;

وانظر كذلك طرديته القصيرة، ص١٨٤-١٨٥. ومن الجدير بالملاحظة كذلك أن طَرْدِيَّتَيْ الشمردل مثالان رائدان موضوعاتيًّا لموضوع تدريب البزاة البلاطي. ومع ذلك فإن مؤلف الكتاب لا يلاحظ الأهمية النقدية لهذه الحقيقة، ولهذا الجانب. وقد عاد أبو نواس إلى موضوع ''تدريب البزاة البلاطي'' فيما لا يقل عن اثني عشر، أو ثلاثة عشر مثالاً من طردياته. انظر أعلاه، هامش رقم ٣. وانظر كذلك ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''الصيد في الشعر العربي الكلاسيكي،'' ص١٢١-١٢٢. وعلاوة على هذا، انظر المناقشة المهمة للدلالة الصيغية لعبارة ''وقد أغتدي'' لدى امرئ القيس، وبالمثل لدى علقمة، مَشْمُولَيْنِ سِياقيًّا في دراسة رائدة لجيمس ت. مونرو ''النظم الشفوي في الشعر الجاهلي: مشكلة الأصالة،''

James T. Monroe ''Oral Composition in Pre-Islamic Poetry: The Problem of Authenticity,'' *Journal of Arabic Literature* 3 (1972): 1-53, specifically pp. 16, 22].

ويعود حَقُّ الأولوية في أن يكون نقطة الانطلاق - وإن يكن تقنيًّا فحسب-إلى علقمة بن عبدة 'الفحل' الذي كان معاصراً لامرئ القيس دون ريب [**ديوان علقمة الفحل، بشرح الشنتمري**، تحقيق =

أَغْتَدِي'' هو أكثر الصيغ الشعرية الافتتاحية شُيُوعاً، وتَمييزاً للطردية العباسية. وهو دائماً تَوْقيعٌ شعريٌّ، واعترافٌ بالدَّيْنِ الكامل لتقليد شعري سابق. ومع ذلك، ففي حين يُعَبِّرُ عن ''غُدُوِّ'' الشاعر العباسي الصائد تماماً بتلك الطريقة الفروسية البدوية القديمة لـ''ممُثِّل'' الصيد المبادِر، كان على الشاعر العباسي الصائد أن يختارَ بعد هذه المحاكاة الواعية للشاعر البدوي بوَضْعيَّته وصيغته الشعرية، ''وَقَدْ أَغْتَدِي،'' أن يتلاشى في خلفية لا شخصية، ومن وراء هذه الخلفية يُراقِبُ ويَصِفُ فحسب: أحياناً يُراقبُ ويَصفُ الطريدة فقط، وأحياناً يراقب ويصف حيوانات الصيد - سواء أكانت كلاباً، أم صقوراً متنوعةً، أم نسورَ صَيدٍ مُدَرَّبَة، بل حتى نمور صيد panthers. وبدرجة أقل شيوعاً، فإن شخصية الصائد، سواء من خلال ضمير المتكلم المفرد 'أنا' أو الجمع 'نحن،' سوف تُقْحِمُ نفسها بوصفها الممثل الذي ليس بمُمَثِّلٍ بقدر ما هو، مرة أخرى، ''مُتَفَرِّجٌ'' ''حُضُورُه'' مجُرَّدُ حُضُورٍ ''فِعْلي'' - شاهدٌ عِيَانٌ لكن ليس بالضرورة مَطْلُوباً منه أبعدَ من ذلك.

من هذه الجهة، فإننا، ونحن نخطو إلى النوع الأدبي المتشكِّل بصورة كاملة من جديد في قصيدة الصيد العباسي في تَفَتُّحِها المبكر بشكل مدهش، وخصوصاً في طرديات أبي نواس (ت ١٩٩/ ٨١٤ أو ٢٠٠/ ٨١٥ هـ)، لا نَتَطَرَّقُ، سوى بصورة ليست أكثر من وَهْمِيَّةٍ، إلى خصائص أساسية معينة للكلاسيكية الشعرية العربية العتيقة. ومع ذلك سوف نكون قريبين، عَبْرَ هذه الأوهام، من تعريف النوع الأدبي الناشئ للطردية شكليًّا وأسلوبيًّا، ولكننا في هذا نصبح نقديًّا، بطريقة ضدية، أكثر رضاءً بأن نطرح أسئلة مشابهة، وافتراضات حاضرة بشكل واضح، على الرغم من أنها لم تَكَدْ تُطْرَحُ بالمرَّة في حوارنا النقدي مع التقليد الشعري العربي الذي قامت الطردية - بوصفها نوعاً شعريًّا - في مواجهته.

=

لطفي الصقال ودرية الخطيب (حلب: دار الكتاب العربي، ١٣٨٩/ ١٩٦٩)، ص٨٨ (قافية الباء المكسورة، البيت ١٩)].

تَتَمَثَّلُ السمةُ السائدةُ لهذا النوع الشعري الجديد في أن الشاعر - الصائد في الطردية العباسية يُراقِبُ ويَصِفُ الطريقة التي يَحْدُثُ بها الصيد - صَيْدُه هو - أمام عينيه ''المُتَفَرِّجَتَيْنِ،'' دون أن يكون ''مُمَثِّلاً'' له بالمعنى الدرامي **لـلصراع** *agon*. وهكذا فهو يَرَى أشياءَ الصيد على العكس تماماً من الطريقة التي اعتاد الشاعر البدوي/ القديم أن يَرَاها بها، والذي كان منظور ''المشاهدة'' أو ''الفُرْجَة'' ليس حصريًّا، أو حتى بشكل غالب، منظور ''المراقب،'' بل منظور ''الممثل.'' إن الصيد البدوي و''وصفه'' كانا يُولَدانِ من داخل ''فعل'' الشاعر - الصائد، ''وَقَدْ أَغْتَدِي،'' إذا جاز التعبير، بل إن مصطلح '**وصف**' باعتباره المعنى الشعري لهذا ''الفعل،'' كان، في حدود هذا الشعر، اختراعاً اصطلاحيًّا منعكساً، متأخراً لهرمينوطيقا بلاغية، مفيدة، لكن ليست حاسمة. وهكذا نَجدُ في الصيد-بما هو- فخر في الشعر الجاهلي (بالطريقة التي يبدأ بها من خلال ''وَقَدْ أَغْتَدي'')، كما هو الأمر في معلقة امرئ القيس، أن مشهد الصيد هو إعادة تمثيل لفظية من الشاعر- الصائد، وليس وصفاً بالمعنى الدقيق. وحتى مشاهد الصيد التي يُطْلَقُ عليها هذا 'الوصف' في لوحات الحيوان في قسم رحيل القصيدة البدوية، ينبغي ألا يُنْظَرَ إليها، كونها تُمَثِّلُ صراعات أليجورية، بمعنى أَوَّليٍّ بعَدِّها وَصْفاً.

إن ''الوصف'' في الطردية العباسية، وخصوصاً كما سنرى في تفريقنا بين دلالية 'الوصف' و'النعت'، ينبع من منظور مختلف، وهو منظور ''أُزِيلَ-لمَرَّةٍ واحدة'' مِن خِبْرَةِ المشاهدة/ الفعل، ومن ثَمَّ فهو ليس بالضرورة سرداً مترابطاً داخليًّا بشكل زمني مع أي سرد لأحداث أو حالات في القصيدة. إنه، بالأحرى، 'تَصَوُّرٌ' *imaging* يَهْدِفُ إلى السمة السكونية للـ'صورة.' وسنكون قادرين من خلال هذه الرُّخَص الدلالية والسيميوطيقية فحسب، على أن نَصُوغَ ونَتَسامَحَ مع ''مقولة'' شائعة وجِدِّ مقبولة تتمثل-بهذا المعنى- في أن التقليد الشكلي، البنيوي، والجمالي للطردية العباسية، تقريباً في كُلِّيَّتِه، تمَرْينٌ في ''الوصف.'' وهكذا أيضاً، حتى عندما نُصِرُّ على دليل مادي أو محُدَّدٍ للـ''وصف'' في الطردية العباسية،

سنكون على وَعْي تَامٍّ بوَجْهَيْ الوصف في الطردية وبـ''الوَجْه'' ''face'' و''الحَدِّ البَيْنِيِّ'' ''interface'' الاصطلاحِيَّيْنِ لهما–كون أحدهما 'وَصْفاً'، والآخر 'نَعْتاً.'

اتباعاً لهذا المبدأ الاصطلاحي، سنستثني من قائمة الوصف المنضبط لَوْحَاتِ الحيوان، والصيد الأليجورية بوصفها تمثيلاً لـ''وظائف'' تلك اللوحات في قسم الرحيل من القصيدة البدوية، والتي يلعب فيها ''الوصفُ'' في حَدِّ ذاته - بصرف النظر عن مَدَى دِقَّتِه أو تفاصيله المثيرة - دوراً ثانويًّا وحسب من الناحية التأويلية، وهو دَوْرٌ ليس ''وَصْفِيًّا'' في غَرَضه النهائي وَظِيفِيًّا، بل أليجوري، أي ''تمثيلي'' و''درامي.''

النعت في مقابل الوصف

بالإصرار على المشروعية التأويلية للتفريق بين المفردتَيْنِ القريبتَيْنِ من أن تكونا مُتَرادِفتَيْنِ في العربية للنعت والوصف، فإننا يمكنُ أن نقترحَ أن أبا نواس، شاعر الطردية العباسية، في دَوْرِهِ بوصفه الممثل ''المُجَرَّد'' للصيد، أو الواقف على مسافة ذاتية منه، لا ''يَصِفُ'' (اصطلاحيًّا) عندما يكون ''واصفاً.'' وإنما هو، مَرَّةً أخرى بشكل اصطلاحي دقيق، ''يَنْعَتُ'' فيما يبدو أنه ترادف للوصف. إن الترادف الظاهر على السطح بين الوصف، والنعت لا يسمح لهما بالضرورة بأن يرتبطا بسُرُودٍ حقيقية للصيد. إنهما أقربُ دلاليًّا، من حيثُ كونُهما نَعتاً، إلى معنى ''الملاحظات'' أو ''التعليقات.'' وهذه الملاحظات/ التعليقات، بما هي اصطلاحيًّا **نَعْتٌ**، وليس **وَصْفاً**، تُقَدِّمُ إذاً منظوراً مَرئيًّا وتَمثيليًّا، يكون فيه فاعلُ الشيء، ومفعولُه في متناول اليد، بمعنى الصائد، وفعل الصيد، واقفَيْنِ على مسافةٍ، وقد عُزِلَ كُلٌّ عن الآخر، أو بالأحرى، تحَوَّلا إلى وَضْعيةٍ سُكُونِيَّة. وهكذا صِرْنا نَعلَمُ أن الصائد–بما هو–واصف ''واقفٌ هناك،'' أو ''كانَ هناك.'' لكننا، من حيث الواقع ''الوصفي،'' لا نشعر بحضوره—ناهيك عن ''ترائي'' هذا الحضور. وحتى لو أمكن ''تَصوُّر'' حُضُوره، فإنه حُضُور غَيرُ ''مُصَوَّر.'' إنَّ ''رُؤْيَةَ''

الشاعر-الصائد العباسي من هذه الناحية رُؤْيَةٌ منقولةٌ، أو واقعةٌ إلينا، من خلال تجريد نفسه من ''فعل'' الصيد في حَدِّ ذاته.

إن كلا الموقفَيْنِ، موقفَ الصائد-الواصف، حيثُ 'الوصفُ' امتدادٌ لمشاركة/تمثيل الصائد (وصف)، كما هو مُسْتَنْتَجٌ ضِمنيًّا من خلال العبارة الافتتاحية ''وقد أغتدي،'' وموقف الصائد-الملاحظ، الواصف-المعلِّق المعزول [عن المشهد] (نَعْت)، يُقَدِّمُ سماتٍ لِكُلٍّ مِن الصائدَيْنِ تَهْدِفُ، كُلٌّ بطريقتِها الخاصة، إلى أن تكون فعَّالة من الوجهة الشعرية. وهي كذلك تَعْكِسُ، أو يَتِمُّ التعرُّفُ عليها بوصفها، مظاهرَ مؤسلَبَةً كاشفةً عن تطور التحويرات الأدبية العربية للصيد، والتي يمكن أن نَقُصَّ أثرَها حتى الشعرية العربية المبكرة. وبهذا المعنى، فإن السمات المشتركة، في هذا السياق الكلاسيكي، وبالمثل، في سياق شعر الصيد العباسي التالي له، يمكن إفرادُها وتقويمُها على يد مؤرخي الأدب، والبلاغيين، والنقاد القدامى، والمحدثين - على الرغم من أنها سماتٌ يمكن اصطلاحيًّا نعتُها بأوصاف (أسماء) خاطئة.

في هذه النقطة ينبغي أن نتوقف عند الدلالات اللغوية المختلفة لِكُلٍّ من الوصف، والنعت في استعمالاتهما التاريخية، والنصية المعروفة، ومدى تكرار وجودهما في النصوص المتاحة. فكلمة **الوصف**، في وضعها الصحيح، كلمةٌ قرآنيةٌ أكثر منها كلمةً معروفةً، أو حتى موجودةً في الشعر الجاهلي والمخضرم، وهي باعتبارها ''كلمة- و- معنى'' خارج معنى ''يَصِفُ/ وَصْفاً' لا يمكن تَقَصِّيها في هذا الشعر. وهي تَرِدُ، وبشكل جِدٍّ نادرٍ، في صورة صيغة 'افتعل' من 'وَ-صَ-ف' لدى شاعر جاهلي مثل طرفة بن العبد،[1] [قال طرفة:

---

(١) طرفة بن العبد، **ديوانه، شرح الأعلم الشنتمري، وبذيله الشعر المنسوب إلى طرفة**، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال (دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٩٧٥)، ص١٧٧ (القصيدة رقم ٦١، البيت ٢)؛ ابن منظور الإفريقي المصري، أبو الفضل جمال الدين بن منظور، **لسان العرب**، ١٥ مجلداً (بيروت: دار صادر، ١٣٧٥/ ١٩٦٥)، مادة (و-ص-ف) (مج٩، ص٣٥٦-٣٥٧). ومادة (و-ص-ف) في معجم ابن منظور مركزية كذلك في مناقشتنا لدلالة وسيميوطيقا 'الوصف' في مقابل =

إنّي كَفـانيَ مـن أَمْـرٍ هَمَمْـتُ بـهِ   جَارٌ، كَجَارِ الحُذاقِيِّ الـذي اتَّصَفا]

أو لـدى شـاعر مـن الجيـل الأول مـن شـعراء الإسـلام مثـل سُـحَيم عَبـد بَنـي الحَسْحَاس،[1] إذ يرد مصدر الوزن نفسه بشكل له دلالته الضمنية الإيجابية بتميز من حالة المصدر [الفعل دون زمن، قال سحيم:

ومــا دُمْيــةٌ مــن دُمــى مَيْــسَنا   نَ، مُعْجِبــةٌ نَظَــراً واتِّــصافا]

ومن المهم أن نلاحظ هذه ''الإشارة الضمنية المصدرية،'' طالما أنها تـصل بين هذا الاستعمال الشعري النادر قبل القرآن الكريم لمادة 'و-ص-ف' وترددها الأعلى بكثير في النص القرآني، إذ نقابل تعددية من السياقات (١٣) بالنسبة إلى صيغة الفعل المضارع (تَصِفُ/ تَصِفُونَ/ يَصِفُونَ)، ومرةً واحدةً في صيغة المصدر (وصف).[2] لهذا فإن الشعر العربي الجاهلي، والمخضرم، مع ملاحظة تزامن الأخير مع القرآن الكريم، لا يساعدنا -في حَدِّ ذاته- على استخلاص معنى 'الوصف' =

'النعت.' [الحذاقيّ: أبو دؤاد الإياديّ وقد اتصف جاره أي صار منعوتاً متواصفاً بين العرب ممدّحاً. وهناك بيت لأوس بن حجر:

وَعَــنسٍ أَمــونٍ قَــدْ تَعَلَّــتُ مَتنَهــا   عَــلى صِــفَةٍ أَو لَمَ يَــصِف لِيَ واصِــفُ

وقد تناول ستيتكيفيتش هذه القصيدة في مقالته السابقة عن وحيد القرن-المترجم].

(١) سحيم عبد بني الحسحاس، **ديوانه**، تحقيق عبد العزيز الميمني (القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٣٦٩/ ١٩٤٠)، ص٤٣ (القصيدة رقم ت، البيت ٣؛ ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (و-ص-ف).

(٢) **القرآن الكريم-النص، ترجمة وتعليقات**، عبد الله يوسف علي، ط٢،

The Holy Qur'ān-Text, Translation and Commentary, by Abdullah Yusuf Ali, 2d ed. (Elmhurst, New York: Tahrike Tarsile Qur'ān, INC., 1988);

وأي. ج. أربري، **معاني القرآن**،

A. J. Arbery, *The Koran Interpreted* (New York: Macmillan Publishing Company-Collier Books, 1955).

وانظر السور: ٦: ١٠٠، ١٢: ١٨، ١٢: ٧٧، ١٦: ٦٢، ١٦: ١١٦، ٢١: ١٨، ٢١: ٢١: ١١٢، ٢٣: ٩١، ٢٣: ٩٦، ٣٧: ١٠٩، ٣٧: ١٨٠، ٤٣: ٨٢، و ٦: ١٣٩.

بوصفه ''أداة'' في أغراضه التأويلية الداخلية. ومن هنا فإننا نستطيع، من خلال الحالات الأربع عشرة في القرآن الكريم بسياقاتها المختلفة لمادة (وَصَفَ/ وَصْفاً) أن نَجِدَ حُجَّةً لِزَعْمِنا في فَهْم - واستِنْبات- 'الوصف' أداةً تأويليةً في فهم أقدم ما وصل إلينا من الشعر العربي. حتى هنا فنحن، مع ذلك، نُخاطِرُ بأنْ نَجْعَلَ مِن 'الوصف' نَقديًّا، وحتى دَلاليًّا بصورة صريحة، أداةً مُضَلِّلَةً، أو عَدِيمَةَ الجَدْوَى بالمرَّة.

وهكذا، على سبيل المثال، فإن صاحب ترجمة إنجليزية للقرآن الكريم موثوق بها غالباً دون شك بوصفها مرجعاً شائعاً بين الباحثين الغربيين (ترجمة أي. ج. أربري)، يفهم الفعل 'وصف' بمعنى واحد، أي مجرد 'يَصِفُ' بصرف النظر عن السياق؛ ثم سرعان ما يُعْطِي المصدر منه، 'الوَصْف' معنًى غيرَ مُتَوَقَّعٍ بالمرة، أي ''التزييف.'' وإذا تحَوَّلْنَا إلى ترجمة إنجليزية أخرى للقرآن (عبد الله يوسف علي)، فإننا نجد صاحبها يُفَسِّرُ الفعل نفسه، (وَصَفَ) بمَعَانٍ مختلفة؛ مثل ''يُؤَكِّدُ،'' ''يَتَلَفَّظُ،'' ''يُقَدِّمُ،'' ''يَنْسُبُ إلى،'' ''يَقُولُ،'' و''يُلْصِقُ صِفَةً بفلان''-وهو على الأقل يُدْرِكُ، دلاليًّا وتأويليًّا، التأثيرَ الخاص لحروف الجَرِّ المرتبطة بفعل الوصف: **لـ**، **بـ**، و**على**. وتُعَدُّ الترجمةُ الأخيرة، بالنسبة إلى ترجمات القرآن الكريم، ومن ثم التفسيرات الضمنية في الترجمة خُطْوَةً في الاتجاه الصحيح دون شك.[1] وهو يعكس كذلك تأثير المعجم العربي، والذي يُعَدُّ في حَدِّ ذاته أداةً تأويليةً هائلةً للقرآن تَرَاكَمَتْ بعدَ وُجُودِ القرآن نفسه. إن كلمة ''وصف'' لا تَصِفُ المظهر الخارجي للأشياء بل تَصِفُ الأشياء ''نفسها'' وستميل، بناءً على مضامينها القرآنية، إلى تسليط الضوء على السمات والمواقف ''الإيجابية.'' فهي مستخدمة بالنظر إلى ما

---

(١) بالنسبة إلى الأمثلة القرآنية على مادة 'و- ص- ف'، انظر الهامش رقم ٧ أعلاه. ونحن لا نثبت هذه الأمثلة القرآنية هنا نصيًّا بالعربية، لأنها يمكن الرجوع إليها بسهولة في مراجع معروفة، مثل **المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم**، وضعه محمد فؤاد عبد الباقي (القاهرة: دار الحديث، ١٤٠٧/ ١٩٨٧).

هو مشترك مع ''الكل'': العظمة، الكرم، إلخ.—ليس في القرآن فحسب، بل في الخطاب النقديّ/ التحليليّ عن الشعر ''البطولي.'' وهكذا فإن عبارة ''وقد أغتدي'' في الطردية يمكن فقط أن تُقَدَّمَ، ويُتَحَدَّثَ عنها نقديًّا، ضمن المجال الدلالي للوصف-وليس **النعت**. وهي تُسْتَخْدَمُ كذلك، أو لعلها تُسْتَخْدَمُ بالأحرى فوقَ كلِّ شيء، بوصفها 'وَصْفاً'، كي تَصِفَ الجوانب، أو الصفات ''الكلية'' لله. وهكذا كان المعجم العربي الكلاسيكي، في ملاحظته للمجال الدلالي الأساسي للفعل، 'وَصَفَ/ وَصْفاً'، المؤسس على القرآن، دون مساعدة الشعر الجاهلي/ المخضرم، هو الذي فرض 'الوصف' في وظيفته الاصطلاحية المركزية على التحليل الشعري، والنقد العربي فيما وراء الحدود الدلالية المنفصلة للـ'وصف'. وعلاوة على هذا، فإن 'وَصَفَ'، بوصفها كلمة، أو مصطلحاً، لا تُذْكَرُ بالمرة تقريباً في الشعر البدوي الكلاسيكي، كما أنها غير مستخدمة، بوصفها مشيراً دلاليًّا denotant، في الطردية العباسية، حتى بالرغم من أنها 'وصف' يحدث—على الأقل جزئيًّا—في النمط المحدَّد من الطردية الذي يُفْتَتَحُ بالعبارة ''الذاتية'' 'وقد أغتدي'. ومن ناحية أخرى، بشكل أكثر وضوحاً، فإن مادة (و-ص-ف)، بوصفها فعلاً، أو بوصفها اسماً، تكتسب، في خمريات أبي نواس القصيرة، سَيْرُورَةً process بارزةً في أبيات من قبيل:

١ .صِفَةُ الطُّلولِ بَلاغَةُ القِدم فَاجعَل صِفاتَكَ لِابنَةِ الكَرم

١٥ .تَصِفُ الطُّلولَ عَلى السَماع بِها أَفَذو العِيانِ كَأَنتَ في العِلم

١٦ .وَإِذا وَصَفتَ الشَيءَ مُتَّبِعاً لَم تَخلُ مِن زَلَلٍ وَمِن وَهم[1]

يَتَعَيَّنُ علينا الآن، بعد تَذَكُّرِ التأكيد الأساسي لكون الطردية في كُلِّيَّة تقليدها الشكلي تمريناً في ''الوصف،'' أن نَتَحَوَّلَ إلى المرادف الممكن للوصف، أي ''النعت.'' في قسمة النموذج الثنائي ''الذاتي-في مقابل-الموضوعي'' للطردية العباسية، يُعَدُّ

---

(١) أبو نواس، **ديوانه** (بيروت)، ص٥٧-٥٨.

''النعت'' العلامةَ على التغير في الموقف النفسي للصائد-الشاعر-وفي هذا الموقف يُعَدُّ علامةً على نمط الطردية القابل للتحديد-، بعيداً عن صيغة 'وقد أغتدي' ''الذاتية'' إلى 'أنعتُ' الموضوعية. ولهذا فإن لـ''الوصف'' بوصفه ''نعتاً'' دلاليًّا غيرَ مُخَفَّفٍ - في هذا النمط المحَصَّل من الطردية - معنًى ودلالةً ليسا مجرد معنى دلالي - معجمي، بل إنه يُكَوِّنُ نوعاً رئيساً محُدَّداً شكليًّا، وموضوعاتيًّا لقصيدة الطرد العباسية.

بطريقة أخرى، فإن كلمة 'نعت' لا تختلف عن كلمة 'وصف' من حيثُ نُدْرَتُها في الشعر الجاهلي الصِرف، أو المخضرم، أي قبل وُجُودِها الكلي في الطردية العباسية. وفي الحقيقة، فإن 'النعت' في معناه الإشاري المباشر إلى 'الوصف،' وفي دلالته على ''الحديث عن،'' لا نجده سوى مَرَّةً واحدةً لدى الشاعر المخضرم، المزرد بن ضرار الذبياني[1]، في حين يوجد مَرَّةً أخرى في الشعر

---

(١) أبو العباس المفضل بن محمد الضبي، **ديوان المفضليات**، بشرح أبي محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنباري، تحقيق تشارلس جيمس ليال، **النص العربي** (أكسفورد: مطبعة كلاريندون، ١٩٢١)، ص١٨٠ (القصيدة رقم ١٢، البيت ٦٤. [يشير ستيتكيفيتش هنا إلى بيت للمزرد الغطفاني الذبياني من مفضليته، ومطلعها:

صَحَا القَلْبُ عَن سَلْمَى وَمَلَّ العَواذِلُ ... وَمـا كـادَ لأيـاً حُـبُّ سَـلْمَى يُزايـلُ

وخصوصاً البيت الثاني من قوله:

فَعَـدِّ قَـريضَ الـشِّعْرِ إنْ كُنْـتَ مُغْـزِراً ... فَـإنَّ غَزيـرَ الـشِّعْرِ مَـا شَـاءَ قَائِـلُ

لِنَعْـــتِ صُـــباحِيٍّ طَويـــلٍ شَـــقَاؤُهُ ... لَـــهُ رَقِمِيَّـــاتٌ وَصَـــفْرَاءُ ذَابِـــلُ

وقصيدة المزرد في معظمها قصيدة ذات بنية كاملة من أربعة وسبعين بيتاً. وما يهمنا في الوقت الراهن هو عودة هذا الشاعر إلى المصدر 'نعت' في البيت (٦٣) تحديداً الذي يفتتح به القسم البنيوي-والموضوعاتي- في قصيدته، إذ 'يصف' الصيد وإن لم يكن بدرجة كبيرة، من خلال صائد (''بائس'') غير محظوظ. وهكذا فإننا يمكن أن نرى في موضوعة الصائد غير الموفق إرهاصاً بالطردية النوعية، ما لم تكن بشكل صارم موضوعة لـ''الصائد البائس،'' التي نجدها بشكل نمطي في القصيدة الجاهلية، وكذلك، بشكل أكثر جزماً، في القصيدة المخضرمة. انظر فيما يتصل بتناولي موضوع ''الصائد البائس،'' ي. ستيتكيفيتش، ''الصيد في الشعر العربي الكلاسيكي،'' ص١١٢-
=

الإسلامي المبكر لدى الشاعر سحيم عبد بني الحساس، وإن كانت هذه المرة مشكوكاً فيها (منحولة)، في بيت مفرد له (أَنْعَتُ غَيْثاً)(1). وهذا الدليل النادر للغاية لوجود 'نَعْتٍ' بوصفه ''كَلِمَةً'' وبوصفه ''مَفْهُوماً'' في شعر ما قبل الطردية يجْعَلُ ظُهُورَهُ الحاسمَ ارتباطاً بنوع شعري جديد في الطردية، ومع الطردية أمراً أكثرَ وضوحاً. وعلاوةً على ذلك - وهذا ينبغي أيضاً أن يكون مهمًّا هرمينوطيقيًّا - فإن 'نَعَتَ' -بوصفه- فعلاً، أو لا-مصدراً، في مقابل 'وَصَفَ'، لا ترد أبداً في القرآن الكريم. وهكذا فعلينا أن نُقَيِّمَ دلاليةَ [الفعل] 'نعت'- وسيميوطيقيته-تقريباً بصورة

=

١١٦؛ ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''التضحية والفداء في الشعر الإسلامي المبكر: 'الصائد البائس' لدى الحطيئة، ''

Jaroslav Stetkevych, ''Sacrifice and Redemption in Early Islamic Poetry: Al-?u?ay'ah's 'Wretched Hunter','' Journal of Arabic Literature 31, no. 2 (2000): 89-120.

وانظر عرضاً مسهباً عن ''الغني والفقير في الصيد،'' في عبد القادر حسن أمين، **شعر الطرد عند العرب: دراسة مسهبة لمختلف العصور القديمة** (النجف: مطبعة النعمان، ١٩٧٢)، ص١٣٠-١٥١ [ومع ذلك، ففي حالة واحدة، عندما يشير المؤلف إلى الحطيئة، يشعر بالأسف وخيبة الأمل (ص١٥٠)، فيما يحاول أن يُهَذِّبَ بشكل سَيِّءٍ نصَّ قصيدة الحطيئة عن ''الصائد البائس'' بوصفه مشكلة محيرة محتملة الإشارة إلى قصة إبراهيم-إسحاق].

(١) سحيم عبد بني الحسحاس، ديوانه، ص٦٨. [يقصد المؤلف البيت:

أنعتُ غيثاً حَسَناً نَباتُهُ   كالحَبَشِيِّ حَوْلَهُ بَنَاتُهُ

ويمكن أن نضيف هنا بيتاً وجدناه للأعشى في سياق مشابه لسياق مزرد؛ والمقصود البيت الثالث من قوله:

وَلَقَد شَرِبتُ الراحَ أُسْـ   ـقَى مِن إناءِ الطَهرَجارَه

حتى إذا أخذت مآ   خِذَها تَغَشَّتني اِستِدارَه

فَاِعمِد لِنَعتِ غَيرِ هَـ   ـذا مِسحَلٌ يَنعى النكارَه

- المترجم].

كلية على أساس المعاني، والوظائف التي له في الطردية العباسية-حتى ونحن نعطي اهتماماً واجباً لِوَلَعِ الشاعر الأموي عمر بن أبي ربيعة بالـ'نعت' في قصائده من النوع الغزلي. وهكذا ينبغي أن نورد هنا هذا ''القالب'' الأسلوبي الساحر في بيته:

نَعَتوها فَأَحسَنوا النَعتَ حَتّى كِدتُ مِن حُسنِ نَعتِها أُسْتَطارُ[1]

إنَّ ظُهُورَ فعل 'نعت' في شعر الطردية الفعلي - ليس بشكل ضمني، أو بوصفه اقتراحاً ''نقديًّا'' بالطريقة التي اكتسبها 'الوصف' (بحق) في لغة شروح الشعر الناشئة، وإنما بصراحة معلنة بشكل واضح - لَذُو دَلالةٍ أبعدَ طالما أنه يُقَدِّمُ إلى القول الشعري العربي موقفاً ذا مرجعية ذاتية. ومن ثمَّ يُقَدِّمُ خُطْوَةً نَحوَ إمكانيةِ اللغة الواصفة metalanguage، وفي النهاية، نحو اللغة الشارحة metapoesis، حيث ''الوصف،'' ومعه ''موضوع الوصف،'' يُصْبحُ غايةً في حَدِّ ذاته. فليس ثمة ''قصة'' محَكِيِّة: ذلك أن الصورة ''الموصوفة'' مستقلة بذاتها وذاتية المرجع. إن ''النعت'' - بوصفه الموقف العاطفي للشاعر في الطردية - شيء جديد ليس في الشعر العربي فحسب. فحقيقة أن شاعراً ما وَقَفَ أمامَ شيءٍ ما وَ''قَرَّرَ'' أَنْ يَصِفَه: ''أَنْعَتُ [كلباً]،'' مثل حقيقةِ وُقُوفِ رَسَّامٍ ما أمام ''موضوعه'' وقد قَرَّرَ أنْ يَرْسُمَه.

---

(١) عمر بن أبي ربيعة، **ديوانه** (بيروت: دار صادر/ دار بيروت، ١٣٨٥/ ١٩٦٦)، ص ١٥٦؛ أو في قصيدته الغزلية الأساسية في محبوبته نعم (**ديوانه**، ص١٢١):

أَهَذا الَّذي أَطرَيتِ نَعتاً فَلَم أَكُن وَعَيشِكِ أَنساهُ إِلى يَومِ أُقبَرُ

[وهناك قصيدة (٢٢ بيتاً) لمزاحم العقيلي تبدأ بهذا البيت:

أما القطاةُ فإني سوف أَنعَتُها نَعتاً يُوافِقُ نَعْتي بَعْضَ ما فيها

وهو بيت يأتي في ترتيب مختلف في قصيدة أخرى (١٠ أبيات) مختزلة من القصيدة السابقة نفسها للعقيلي، وتنسب للعُجَير السلولي-المترجم]. وبيت عمر السابق ليس أقل من بيته الغزلي (ديوانه، ص١٠١)، إذ يتحدث على لسان صاحبته المتحضرة التي يتغزل بها، وهي تَتَحَوَّلُ إلى صواحبها سائلةً إياهُنَّ:

أَكَما يَنعَتُني تُبصِرنَني [عَمْرَكُنَّ اللهَ أَم لا يَقتَصِدْ]

وهذا موقف يتطلب من الشاعر درجةً من الوعي الذاتي بموقفه/ بمسافته الخاصة، أو غرضه المزمع. إن هذا موقف جديد حتى من الناحية الأنثروبولوجية. وربما كانَ هذا، في تاريخ الثقافة العربية، وخصوصاً في الشعر، البدايةَ الفعليةَ لمَا أَصْبَحَ حِينَئِذٍ موقف **البديع**[1].

تُعَدُّ الطرديةُ، في أفضل تقليد مُثبَتٍ للشعرية العربية الكلاسيكية، على نَحْوٍ نادر - إن لم يكن على الإطلاق- ''سَرْدَ'' الشاعر العباسي[2]. وهكذا، على سبيل المثال، نرى أبا نواس، في طردية بعد طردية، يفتتح موقف صائده بإعلان على نحو جِدٍّ ظاهرٍ: ''أَنْعَتُ كَلْباً''[3]؛ أو ''أَنْعَتُ دِيكاً [هنديًّا]،''[4] لِيَتَقَدَّمَ منها مُبَرهِناً على موقفه

---

(١) عن الوظائف ''التفسيرية'' الجديدة، بمعنى ما وراء الشعرية للبلاغة في شعر البديع، انظر سوزان بينكني ستيتكيفيتش، **أبو تمام وشعرية العصر العباسي،**

Suzanne Pinckney Stetkevych, Abu Tammam and the Poetics of the `Abbasid Age (Leiden: E.J. Brill, 1991),

وخصوصاً الفصل ١، ص٣٣-٣٧؛ ١٠٥-١٠٦.

(٢) كان علينا أن ننتظر طويلاً، ليس بعد أبي نواس فحسب، بل حتى بعد ابن المعتز، أي بعد ''كلاسيكية'' الطردية العباسية، كي نجد نوعاً ''سرديًّا'' كامل التطور في قصيدة الصيد العربية. ومثال لهذا الأرجوزة/ الطردية من ١٣٦ بيتاً مزدوجاً، لأبي فراس الحمداني (ت ٣٥٧هـ/ ٩٦٨م)، انظر **ديوان أبي فراس، رواية عبد الله بن الحسين بن خالويه** (بيروت: دار صادر، د. ت)، ص٣١٩-٣٢٨، وعمل رودلف دفوراكR. Dvorak ، **أبو فراس: شاعراً عربيًّا وبطلاً،**

Ab? Fir?s: Ein arabischer Dichter und Held, ed. Rudolph Dvorak (Leiden: E. J. Brill, 1895), pp. 235-339.

[والقصيدة المقصودة هنا هي:

ما العُمرُ ما طالَت بِهِ الدُهورُ　　　العُمرُ ما تَمَّ بِهِ السُرورُ

وهي التي ستكون موضوع الفصل التاسع من الكتاب الراهن-المترجم].

(٣) أبو نواس، ديوانه (بيروت)، ص٦٢٤-٦٢٥، ٦٤٥؛ أو [أبو نواس]، **ديوان أبي نواس**، ٤ مج.، تحقيق إيفالد واجنر (دمشق: المدى للنشر، طبعة خاصة، ٢٠٠٣)، ٢: ١٩٥-١٩٦.

(٤) أبو نواس، **ديوانه** (بيروت)، ص ٦٤٥، ٦٥٩؛ **أبو نواس، ديوانه** (دمشق)، ٢: ٣٤٧: - ٤٨.

النفسي بعرض خالص، شديد الملاحظة لموضوعه. وفي هذا النعت، سرعان ما تَنْحُو عَيْنُهُ الملاحِظة - بعد أن تكون قد قبضت على الموضوع بكامله، مرةً أخرى مخلصةً لشعرية التقليد - إلى نَوْعٍ من التكرار الأيقوني: أشياء مشاهدَة تكرِّر نفسَها على مدى أبيات ذات معانٍ نَمَطِيَّة، وَنَصِيَّة بَديلة، أو صِدْق واقعي verity، دونَ أن تَتَخَلَّى عن مكانها لقصة أو سَرْدٍ ذي معانٍ مُتَحَرِّرَة.

أما الصيغة الأخرى، بل الأكثر تمييزاً، الشعرية الافتتاحية ''النمطية'' ''topical'' في طرديات أبي نواس، أي صيغة ''[و] قد أغتدي،'' [الذاتية]، (الموجودة بوصفها تعبيراً نمطيًا ''مُعادٌ زَرْعُهُ'' من قبل في طردية الشاعر الأموي الشمردل[1])، فَتُفْرِدُ لنا ما قد دعوناه إمكانية الـ'وصف' (الصحيح؟). إنها، مع ذلك، مُصَحِّحَةٌ جزئيًا فحسب لحملنا المسافة ''الموضوعية'' لشاعر الطردية العباسي بوصفه ملاحظاً وواصفاً، على مسافة ذاتية، أي رغماً عن اختيار الشاعر العباسي أن يبدأ قصائد الصيد بطريقة الأيام الخوالي، مستعيراً النموذج الفروسي والبطولي للشاعر الجاهلي امرئ القيس في معلقته (وقد أغتدي والطير في وكناتها). فالشاعر العباسي يبدو، بلا شك، وكأنه وَرِثَ من نموذجه الكلاسيكي المسافة النفسية للشاعر بوصفه الصائد/ الممثل agent. ودخولاً بصورة أبعد إلى البنية الموضوعاتية للتنويعة ''الذاتية'' للطردية لدى أبي نواس، نتحقق من أن ما فيها ليس مجرد الصيغة المفردة -و-النمطية ''وقد أغتدي'' التي تصل تلك الطردية بنموذجها الكلاسيكي، بل إن القسم الأول كله (الأبيات ٥٣-٥٦) من نموذج امرئ القيس للصيد الموضوعاتي الفروسي،[2] كونه في حَدِّ ذاته ليس أكثر من **ملاحظة** الشاعر **ووصفه** جَوادَ الصيد، يمثل على نحو مساوٍ السمةَ الموضوعاتية المحددة، وفي معظم الأحوال الكاملة لطردية الشاعر العباسي الشبيهة بقالب الطردية المرقسية

---

(١) ي. ستيتكيفيتش، ''الصيد في الشعر العربي الكلاسيكي،'' ص ١٢١، ١٢٧.

(٢) من أجل الأبيات الخاصة في معلقة امرئ القيس، انظر **شرح القصائد السبع الطوال**، ص٨٢-٩٩.

[نسبة إلى امرئ القيس]. ومع ذلك فهذا الجزء هو أكثر الأجزاء التي يجري فيه الشاعر العباسي في أثر غايات النموذج القديم، وذلك لأن امرأ القيس، الصائد، يخطو مرة أخرى، أو بالأحرى يَرُوضُ، الطليعةَ السرديةَ، ويستعيدُ ذاتيتَه بوصفه الصائد/ الممثل، الذي هو كذلك الراوي، لمشهد الصيد الحقيقي (الأبيات ٦٤-٦٧). وفي مزاج سردي بارع، يُتَوِّجُ الشاعر هذا المشهدَ من المعلقة بمأدبة احتفالية (البيت ٦٨)، يتبعه بنظرة تمجيدية في تأمل الشاعر جواده (البيتان ٦٩-٧٠).

مع كل ذلك، لا يتبع الشاعر العباسي، وخصوصاً أبو نواس، النموذج الموضوعاتي والأسلوبي لامرئ القيس. ولهذا يظل التجاءُ أبي نواس المُلِحُّ إلى الذاتي، وبالمثل إلى العبارة السردية الأولية، ''قد أغتدي'' مجردَ التجاءٍ إلى عبارة مرجعية يمكن تمييزُها، إذ ليس لذاتية الشاعر-الصائد سوى حضور ضئيل للغاية-وتقريباً ضمن هذه العبارة في حَدِّ ذاتها. ومع ذلك، فإن هذه العبارة، في صورها المختلفة، وفي نضالها، إذا جاز التعبير، ضدَ القصور الذاتي لتكرارها عند أبي نواس نفسه،[1] قد شَحَذَتْ نفسَها، في صورة ظلال متعددة لكمال الغنائية، خارج ''النمط البطولي،'' مكتسبةً استقلالَها الخاص بوصفها حَجَراً كريماً شعريًّا طَالمَا تَعَرَّضَ للصَّقْل وَالجَلْي.

في هذه النقطة ثمة خصيصة أخرى عامة، متصلة بطبيعة النوع الشعري للطردية عند أبي نواس، وكذلك بالتبعية عند ابن المعتز (ت ٢٩٦هـ/ ٩٠٨م)، جديرة بالتوقف عندها. هنا أشير إلى الطبيعة الإبيجرامية،[2] وعدم الاتصال بسياقات أوسع

---

(١) انظر أبا نواس، **الديوان** (بيروت)، كي نقف فحسب على الأمثلة المباشرة: ص٦٢٨، ٦٣٢، ٦٣٥، ٦٣٦، ٦٣٧، ٦٣٨، ٦٤٧، ٦٤٨، ٦٥١، ٦٥٢، ٦٥٤، ٦٥٧، ٦٦٠، ٦٦٢، ٦٦٣، ٦٦٤، ٦٦٩.

(٢) يلفت جوستاف فون جرونيباوم الانتباه إلى ''صقل المخطط الإبيجرامي لذاته'' في الشعر العربي، بوصفه ''يعود إلى أكثر من القرن التاسع على الإطلاق.'' وهو لا يصل بين الظاهرة الإبيجرامية الشكلية، أو بالأحرى الأسلوبية في الشعر العربي وبين أي تشكيل خاص لنوع أدبي. انظر ج. إي. فون جرونيباوم، ''الاستجابة إلى الطبيعة في الشعر العربي،''

=

فيما يشبه الصورة القلمية الموجزة للطردية، طالما أن الطردية في حقبتها الكلاسيكية عند أبي نواس (وعند ابن المعتز) مفروضٌ فيها أن تبدأ وتنتهي في حَدِّ ذاتها بوصفها **لحظةً زمنيةً وموضوعاتية**. وبهذا المعنى يَتَصَدَّرُهَا **مُفْتَتَحٌ** موتيفي واضح، من مثل ''قد أغتدي،'' على سبيل المثال، وكذلك تنتهي بـ**خاتمة**. والطردية كذلك، بوصفها قطعة شعرية قصيرة، ذات أشكال إبيجرامية، تتعلق بأحداث متقطعة، وربما =

Gustav E. Von Grunebaum, ''The Response to Nature in Arabic Poetry,'' *Journal of Near Eastern Studies* 4, no. 3 (July 1945): 148.

[انظر المقالة مترجمةً إلى العربية في إحسان عباس، وأنيس فريحة، ومحمد يوسف نجم، وكمال يازجي (مترجمون)، إشراف محمد يوسف نجم، **دراسات في الأدب العربي** (بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين المساهمة للطباعة والنشر، بيروت-نيويورك، ١٩٥٩)، ص١٥٩-٢٠٠، وانظر هنا بخاصة ص١٧٧ في نهاية المقالة، وهامش ١١٤، ص٢٠٠ والذي لخصه المترجمون تلخيصاً لأنه يتحدث عن مقارنة بين الشعر العربي، والفارسي في موضوع الوصف الاستعاري-المترجم].

وانظر كذلك ج. سي. بيرجل، ''الإبيجرام الإكفراسي لأبي طالب المأموني: دراسة في تاريخ الأدب حول مفهوم عربي،''

J. C. Bürgel, ''Die eckphrastischen Epigramme des Abū Ṭālib al-Ma'mūnī: Literaturgeschichtliche über einen arabischen Conceptisten,'' in *Abh. Ak. W. Gött., Phil.-hist. Kl. 14, (1965).*

وينبغي أن نلاحظ، مع ذلك، أن المأموني (القرن ٤/ ١٠) يأتي بعد أبي نواس بحوالي مئتي سنة؛ وانظر كذلك جيورج شولر، ''قصيدة ابن الرومي حول الشعر والتأمل فيه،'' ولفارت هاينركس وجريجور شولر، محرران، **كتاب تذكاري لإيفالد واجنر بمناسبة عيد ميلاده ٦٥، مجلد ٢، دراسات عن الشعر العربي**.

Georg Schoeler, ''Ibn ar-Rūmī Gedicht über die Dichtung und seine Gedankenlyrik,'' [in] Wolfhart Heinrichs and Gregor Schoeler, eds., *Festschrift Ewald Wagner zum 65. Geburtstag. Band 2, Studien zur arabishen Dichtung.* Beiruter Texte und Studien, Vol. 54 (Beirut: in commission by Ranz Steiner Verlag Stuttgart, 1994), esp. pp. 324-36.

احتفالية تذكارية، أو تهدى إلى شخص معين أو تُوَجَّه إليه. أما حقيقة أنها يمكن أن تُكَرِّرَ نفسَها موضوعاتيًّا، وحتى صياغيًّا، كما هو الحال في الإبيجرام، فينبغي ألا تكون ذات أهمية كبيرة - أو دون أهمية على الإطلاق: إن لحظةً ما قد أُمْسِكَ بها، ذكرى، مَوضُوعاً مُستَعاداً، مَوْصُوفاً، أو حتى مُتَخَلًّى عنه: نوعاً من ''تَذَكَّرْني.'' وهكذا هي حالة أبي نواس الأسلوبية العابثة في هذه القطعة من ثلاثة أبيات عن صيد الثعلب:[1]

قَـد طالمَـا أفلَـتَّ يـا ثـُعَالا وَطالمَـا وَطالمَـا وَطـالا!

جُلـتُ بِكَلبـي يَومَـكَ الأَجـوالا ماطَلـتَ مَـن لا يَسـأَمُ المِطـالا

حَتّـى إِذا اليَـومَ حَـدا الآصـالا أَتـاكَ حَـينٌ يَقْـدُمُ الآجـالا!

وسواء أكانت الطردية لدى أبي نواس طويلة أم قصيرة فهي تشبه كثيراً القطعة السابقة. فطردياته تتحدثُ عن الافتتان بالحيوانات - سواء أكانت الصائدة (الكلب، الصقر، الفهد، إلخ.) أم المصيدة (الغزال، الظبي، الثعلب، الأرنب البري، القطا، إلخ). - لكن هذا الافتتانَ يكون على مستويات من التعاطف متعاكسة، أو بالأحرى معقدة.[2] أَمَّا كَمْ من حيوانات الصيد يمكن أن يكون أبو نواس قد اقتناها، فأمر غير معروف، ولا هو قابل للمعرفة. ويمكن للمرء أن يَشُكَّ في أنها كانت قليلة للغاية، وذلك لأن دورَ الشاعر كان ينحصر في الحقيقة في مرافقة أَحَدِ أفرادِ البلاط في أثناء الخروج إلى الصيد، لا أن يكون نفسُهُ الصائدَ المالكَ لكلاب الصيد. ومع ذلك؛ فقد ظهرت مشاعرُهُ ذاتُ التقَمُّص العاطفي العميق نحو تلك الكلاب التي كانت

---

(١) أبو نواس، **ديوانه** (بيروت)، ص٦٣٤؛ أبو نواس، **ديوانه** (دمشق)، ٢: ٣١١.

(٢) تتخذ الدراسة الراهنة مدخلاً تحليليًّا وتأويليًّا يُصِيخُ السَّمْعَ إلى البنية الشعرية، والشكل الشعري. ومن أجل مجرد تصنيف للأنماط الموضوعاتية في طرديات أبي نواس، انظر إيفالد واجنر، **أبو نواس: دراسة حول الأدب العربي في الحقبة العباسية المبكرة،**

Ewald Wagner, *Abū Nuwās: Eine Studie zur Arabischen Literatur der frühen ʻAbbasidenzeit* (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1965), 270-289.

مرافقةً له خاصةً بشكل واضح، على الأقل في طرديتين؛ يدعو في إحداهما كَلْبَه ''نِعْمَ الخليلُ والأخُ المُواسي.''[1] وفي الأخرى، أكثر اكتمالاً وتعقيداً عن كلبه المفضل بشكل فريد، والذي ماتَ بعد أن لَدَغَتْهُ أَفْعَى ''كالحةُ الأنياب،'' يُؤَدِّي تمثيلُه التمجيدي للكلب إلى ترنيمة جنائزية محُمَّلَة بالعواطف، مُدْرَكَةٌ تقريباً بطريقة المرثاة الجاهلية البطولية. أما إلى أي حَدٍّ وأي مدًى إنساني عميق يكون حزنُ الصائد - الشاعر ويَتَجَلَّى لفقدان كلبه، فإننا نجدُ ذلك في أقوى صورة في البيت الثالث من الطردية؛ إذ يستعمل الشاعر صيغة شعرية عتيقة متفجرة بالعواطف، ''يا عَيْنُ جُودِي [بالدموع].'' ومع ذلك، فإن أبا نواس، أستاذَ الصيغ الشعرية العتيقة، هو [وحده] القادر على توظيف هذه الصيغ في أفكار لم تَعُدْ عَتيقةً بالمرة، ولا هي بالضرورة مُفْعَمَةٌ بعواطفها الأصلية. ويمكن أن تكون هذه هي الحال في الطردية التي بين أيدينا، باعتبار أن بنيتَها الكلية، نزولاً إلى ختامها، تستدعي إلى الأذهان المطلب البدويّ العتيق للأخذ بالثأر:[2]

١. يا بُؤسَ كَلبي سَيِّدِ الكِلابِ　　قَد كانَ أَغناني عَنِ العُقابِ

---

(١) أبو نواس، **ديوانه** (بيروت)، ص٦٤٢؛ أبو نواس، **ديوانه** (دمشق)، تحقيق فاجنر، ٢: ٣٠٠ [الأصل هو الطبعة الألمانية (فيسبادن، ١٩٧٢)، ٢: ٢٦٥].

(٢) بالنسبة إلى هذه الطردية، انظر أبا نواس، **ديوانه** (بيروت)، ص٦٤٢؛ أبا نواس، **ديوانه** (دمشق)، تحقيق فاجنر، ٢: ٣٠٠ وفي [**ديوانه** (دمشق)، ٢: ٣٠٧-٣٠٨، ترتيب متميز لعدد من الأبيات، وفوق كل شيء، لا تشمل البيت الذي يحتوي عبارة ''يا عين جودي'' الموجودة في البيت ٣ من طبعة القاهرة، والتي ألتزم بها في الوقت الراهن. ومن أجل أمثلة عربية كلاسيكية للصيغة النمطية ''يا عين جودي''؛ ومناقشة خاصة بهذه الصيغة، فضلاً عن وصف للشعرية البدوية عن التحريض على الأخذ بالثأر، ومناقشة حول هذا الموضوع، انظر سوزان بينكني ستيتكيفيتش، **الصم الخوالد تتكلم: الشعر الجاهلي وشعرية الطقوس**،

Suzanne Pinckney Stetkevych, *The Mute Immortals Speak: Pre-Islamic Poetry and the Poetics of Ritual* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1993), pp. 176-80; 161, 193-94.

٢.وَكانَ قَد أَجزى عَنِ القَصّابِ وَعَن شِراءِ الجَلَبِ الجَلّابِ
٣.يا عَينُ جودي لي عَلى حَلّابِ مَن لِلظِباءِ العُفرِ وَالذِئابِ
٤.وَكُلُّ صَقرٍ طالِعٍ وَثّابِ يَختَطِفُ القُطّانَ في الرَوابِ
٥.كَالبَرقِ بَينَ النَجمِ وَالسَحابِ كَم مِن غَزالٍ لاحِقِ الأَقرابِ
٦.ذي جيئَةٍ صَعبٍ وَذي ذَهابِ أَشبَعَني مِنهُ مِنَ الكَبّابِ
٧.خَرَجتُ وَالدُنيا إِلى تَبابِ بِهِ وَكانَ عِدَّتي وَنابي
٨.أَصفَرُ قَد خُرِّجَ بِالمُلابِ كَأَنَّما يُدهَنُ بِالزِريابِ
٩.فَبَينَما نَحنُ بِهِ في الغابِ إِذ بَرَزَت كالحَةُ الأَنيابِ
١٠.رَقشاءُ جَرداءُ مِنَ الثِيابِ كَأَنَّما تُبصِرُ مِن نِقابِ
١١.فَعَلِقَت عُرقوبَهُ بِنابِ لَم تَرعَ لي حَقّاً وَلَم تُحابِ
١٢.فَخَرَّ وَانصاعَت بِلا ارتِيابِ كَأَنَّما تَنفُخُ مِن جِرابِ
١٣.لا أُبتُ إِن أُبتُ بِلا عِقابِ حَتّى تَذوقي أَوجَعَ العَذابِ

إن العناية بكلاب الصيد المختارة، وترويض صقور الصيد، أو نمور الصيد panthers وتعليمها، مهمة تتطلبُ أسلوباً مختلفاً للحياة عن أسلوب الشاعر الذي كان من حيث المبدأ نديماً، أي رفيقَ شَرْبٍ وصديقاً حميماً. وينبغي علينا، مع ذلك، أن نفترض أن أبا نواس كان يألف فنوناً كثيرة من فنون الصيد من خلال انخراطه في البيئة ''البلاطية.'' أما الصيدُ فكانَ على أكبر تقدير شَغَفاً لآخرين في حُضُورِ أبي نواس نديماً، وأنه في الواقع ما كان عليه استخدام مصطلح من بيئة بلاطية أخرى، تحديداً بوصفه شاعراً: مراقباً وواصفاً ''في حالة انتظار.''

الذاتية الخادعة ''وقد أغتدي'' (حالة اختبار رقم ١).

على الرغم من الجِدَّة الشكلية للنوع الشعري الجَديد للطردية، فقد كان تَوَجُّهُ أبي نواس الشعري لمَّا يَزَلْ معتمداً جُلَّ الاعتماد على العادات الشعرية لأسلافه،

يبدو هذا واضحاً في طردية[1] ''يَغْتَدي'' فيها أبو نواس بطريقة امرئ القيس – وإن كان مع تبديل ''إجباري'' لجواد الصيد البطولي ووضع كلبه ''البلاطي'' مكانه بشكل ملائم. وعلى العكس من امرئ القيس، الذي يذكر جواده في الشطر الثاني من البيت ٥٣ الذي هو أول بيت في مقطع المطاردة الفروسية من المعلقة، يذكر أبو نواس كلبه في البيت الثاني من الطردية، ومن ثم يستمر عبر ثلاثة أبيات أخرى (٣-٥) في ''الوصف'' أو الإعلاء من شأن كلبه:

١.قَد أَغتَدي وَاللَيلُ في اِدهِمامِهِ(*)	لَم يَحسِرِ الصُبحُ دُجى ظَلامِهِ
٢.بِساهِمٍ يَمرَحُ في آدامِهِ	مُزَبرَجَ المَتنِ وَفي خِدامِهِ(*)
٣.مِثلُ بَديعِ العَصبِ(*) في إِحكامِهِ	كَأَنَّ خَطَّي جانِبَيْ لِثامِهِ
٤.مِن مُؤخَرِ الخَدِّ إِلى قُدّامِهِ	خَطٌّ مُبينُ النَقشِ في إِعجامِهِ
٥.أَجراهُما بِالعودِ مِن أَقلامِهِ	لا يَأمَنَنَّ الوَحشُ مِن عُرامِهِ(*)
٦.يَعُدُّ يَومَ الدَجنِ مِن أَيّامِهِ	فَصارَ وَالمَقرورُ في أَهدامِهِ
٧.قَبلَ اِنتِباهِ الحَرِّ مِن مَنامِهِ	اِبنُ فَلاةٍ ظَلَّ مِن آرامِهِ
٨.ثُمَّ اِنتَحى في سَنَنَي جِمامِهِ	لِناشِطٍ يَدفَعُ عَن أَخلامِهِ(*)
٩.فَظَلَّ يُغري مُلتَقى أَخصامِهِ	مِن خَلفِهِ طَوراً وَمِن أَمامِهِ

---

(١) أبو نواس، **ديوانه** (بيروت)، ص٦٣٦. طبعة فاجنر، أبو نواس، **ديوانه** (دمشق، ٢: ٢٨٧-٢٨٨)، وتُقدَّم هذه الطردية هنا بوصفها ''من المنحول إليه''.

(*) ١- إدهمامه: شدة ظلامه.

(*) ٢- الساهم: الضامر. والآدام: جمع أديم وهو الجلد. والمزبرج: المزين. والخدام: جمع خدَمة، وهي السير الغليظ المحكم مثل الحلقة والخلخال والساق.

(*) ٣- العصَب: الطي واللي والشد وضرب من البرود، وكلها تناسب المعنى.

(*) ٥- العرام: الشدة والحدة.

(*) ٨- انتحى: عمد. والسنن: الطريق. والجمام: النشاط. والناشط: الثور يخرج من أرض إلى أخرى. وأخلامه: إناثه. والخلم بالضم: الصديق.

١٠. كَأَنَّـــهُ في الكَـــرِّ وَاقتِحامِـــهِ ضَربُ فَتـــى شَـــيبانَ(*) في إقدامِــهِ
١١. مِـن خيطَـةِ النَحـرِ وَمِـن قُدّامِـهِ حَتّـى هَـوى يَفحَـصُ في رُغامِــهِ(*)
١٢. مُنقَلِـبُ الـرَّوْقِ عَـلى أَزلامِـهِ يـا لَـكَ مِـن غـادٍ إِلى حِمامِــهِ(*)

ومع ذلك فإن شيئاً ما يحدث في البيت السادس من الطردية:

٦. يَعُـدُّ يَـومَ الـدَجنِ مِـن أَيّامِـهِ فَـــصارَ وَالمَقـــرورُ في أَهدامِـــهِ

فالوصف هنا أو ''السرد'' لمشهد واقعي (متحرك) من مشاهد الصيد يبدأ بطريقة تذكِّرنا على الفور، ليس بالمرة بمشهد ''بلاطي'' ولا حتى ''فروسي،'' بل هو يستحضر النغمة المحيرة الصريحة للمشهد الـ''عتيق''، المحمَّل بالعواطف، المأخوذ من لوحة الثور الوحشي في قسم الرحيل الجاهلي-''يوم الدجن'' و''برد المقرور.'' فالكلب في البيت ٦ من طردية أبي نواس، والذي لمَّا يَزَلْ ممثل الطردية ''البلاطية'' أو الشخصية الرئيسة فيها، موصوف بالتالي بدقة في عبارات مألوفة في وصف الحيوان المعرَّض للصيد في الرحيل: الثور العتيق، المأساوي إمكاناً، وغير ''البلاطي'' بالمرة. ففي هذا البيت، يوم الكلب، مثل يوم الثور التقليدي، يوم مطير، والبرد القارص يصبح غطاءه الممزق؛ فهل يعني هذا أن الصائد البلاطي، الذي هو كذلك الشخصية الرئيسة (الكلب) مُتَحَوِّلٌ بصورة مساوية - بصرف النظر عن مدى لحَظِيَّتها - إلى نمط عتيق آخر من ''الصائد البائس''[1] وإلى لوحة تشبيهية منقطعة

(*) ١٠ - يريد بفتى شيبان بسطام بن قيس أو هانئ بن مسعود أو يزيد بن مزيد وهو الأنسب لأنه كان من أشهر قواد الرشيد.

(*) ١١ - قدام ضد وراء والمراد به الصدر. والرَّغام: التراب.

(*) ١٢ - الروق: القرن. الأزلام: جمع زلَم، وهو الظلف.

(١) من أجل مناقشة حول الحضور الاعتباري لـ''الصائد البائس'' في لوحات الحيوان في القصيدة الجاهلية والمخضرمة، انظر ي. ستيتكيفيتش، ''الصيد في القصيدة العربية،'' ص١٠٤-١٠٥؛ ''الصيد في الشعر العربي الكلاسيكي،'' ص١١٤، ١١٦-١١٨؛ ''التضحية والفداء في الشعر الإسلامي المبكر،'' ص٩٣-٩٧؛ ''في البحث عن وحيد القرن،'' ص٩٩.

بنيويًّا عن أصلها الشعري وموضوعة في سياق خالٍ من فكرة الرحيل؟

في البيت السابع:

٧. قَبلَ اِنتِباهِ الحَرِّ مِن مَنامِهِ　　اِبنُ فَلاةٍ ظَلَّ مِن آرامِهِ

نحن لا نزال في عالم ''الثور،'' وربما لم نَتَخَلَّ تماماً عن الغاية السيميوطيقية نحو ''صائد بائس'' ممكن، أو حتى صائد مُقَدَّر له أن يُدْعَى ''حُرًّا،'' ''في موقفه أو محَلِّه،'' وربما كان من بقايا المطاردة ''الفروسية'' البدوية—غير البعيدة عن مطاردة امرئ القيس. ومن البيت الثامن حتى نهاية الطردية في البيت الثاني عشر:

٨. ثُمَّ اِنتَحى في سَنَنَي جِمامِهِ　　لِناشِطٍ يَدفَعُ عَن أَخلامِهِ

٩. فَظَلَّ يُغري مُلتَقى أَخصامِهِ　　مِن خَلفِهِ طَوراً وَمِن أَمامِهِ

١٠. كَأَنَّهُ في الكَرِّ وَاِقتِحامِهِ　　ضَربُ فَتى شَيبانَ في إِقدامِهِ

١١. مِن خيطَةِ النَحرِ وَمِن قُدّامِهِ　　حَتّى هَوى يَفحَصُ في رُغامِهِ

١٢. مُنقَلِبُ الرَوقِ عَلى أَزلامِهِ　　يا لَكَ مِن غادٍ إِلى حِمامِهِ

تتأرجح الطردية-القصيدة في أسلوبها النوعي بين السرد والوصف لمشهد صيد ناتج عن مقدماته بما فيه من **صراع** *agon* كلاسيكي-بأسلوب الرحيل-بين الكلب، والثور. ومع ذلك؛ فعلى العكس مما يحدث في لوحة الثور النموذجية في الرحيل الكلاسيكي، يقع الثور الوحشي بوصفه طريدة الصيد، مهزوماً على الأرض، وقد انقلبت قرونه رأساً على عقب، وتَفْحَصُ أظلافُه في التراب وتَحْفُر. وختام القصيدة المميز في البيت الأخير فقط يُذَكِّرُنا بأن كلَّ شيء بدأ في ''صبح طالع [لم يحسر دجى]'' مبهج، وأنه ينتهي الآن بالموت. وهكذا فإن القصيدة، بَعْدُ، تخَلِّفُ وراءها إحساساً ذاتيًّا كامناً بالأسف، وتقريباً بالإشفاق على مصير طريدة نبيلة. إن مشاعر مثل هذه قد تبدو متصادمةً مع الجو الرياضي والاحتفالي السائد في الطردية، لولا أن الشاعر اختار أن يعبِّر عن هذه المشاعر بشكل عاطفي مباشر، أي بشكل شخصي، ومن ثم نَتَجَ عن هذا الاختيار اضطرابٌ شكلي متميز في النوع الشعري،

الطردية. ومع ذلك، فإن الشاعر العباسي يَكْبَحُ التأثيرَ العاطفي الفوري الذي يُثيرُه اضطرابٌ مثل هذا، من خلال استعماله الذخيرة العتيقة من اللغة المقنعة، والاستعارة، والرمز، وهي ذخيرةٌ راقدةٌ ساكنةٌ بعمقٍ في بقايا الرحيل وهي التي ما تَفْتَأُ تُرَدِّدُ أصداءَها بلا تَوَقُّف.[1]

***

طردية النعت الموضوعية/ الوصفية. (حالة اختبار رقم ٢).

لقد سبق للشاعر المخضرم المزرد بن ضرار الذبياني إلى استعمال لفظة ''النعت'' في قوله:

٦٣. لِنَعْتِ صُبَاحِيٍّ طَوِيلٍ شَقَاؤُهُ   لَهُ رَقَمِيَّاتٌ وَصَفْرَاءُ ذَابِلُ[2]

---

(١) اتصالاً بهذه النقطة، انظر إيفالد فاجنر، **أبو نواس: دراسة عن أديب عربي من الحقبة العباسية المبكرة**، ص٢٦٩: ''لا يمكن في رؤيتنا المعاصرة لكتابات أبي نواس الوصفية أن نرى التعلق بالحيوانات بوصفه دافعاً إلى هذه الكتابات. فأبو نواس يَجِدُ حَقًّا لَذةً مدركةً في الحركات السريعة والماهرة للحيوانات التي تقوم بالصيد؛ والتي تخلو من أي أثر للتعاطف مع الفريسة كما نراه في وصفه الفريد والمفصَّل لتمزيق أوصال الفريسة من كلب صيد أو صقر. ورائعةٌ حقًّا هي النهاية المادية لكثير من قصائد الصيد: إذ نرى فيها فخر الصائد وعنايته بكلاب الصيد أو صقره أو في وصف الشواء من الفريسة.''

ثمة صعوبات عدة تعترض وجهة نظر إ. فاجنر الساذجة بصورة مربكة. فأولاً، ''اللذة المدركة'' في أداء عملية صيد الحيوانات أقل من أن تُقْنِعَ أحداً بالنسبة إلى فهم أي ثقافة-صيد، وخصوصاً الثقافة القروسطية، وينبغي أن يكون كافياً أن أشير إلى الأمثلة في مقالتي الراهنة (هامشَيْ ١٥ و١٦). وثانياً، فإن الأكثر أهمية من ذلك الحاجة النقدية إلى أن نتذكر أن الطردية العباسية لم تتحرر أبداً من الحالة النفسية المهيمنة في لوحات الحيوان في القصيدة الكلاسيكية. أما بالنسبة إلى ''النهاية المادية لكثير من قصائد الصيد لدى أبي نواس،'' فإن فاجنر هنا يكشف عن نقص محير بالمرة في الوعي بالآثار البنيوية لأحد أهم طقوس الصيد-كل الصيد-في كل الثقافات، وفي كل الحقب المعروفة تاريخيًّا وأركيولوجيًّا: أي **المأدبة** الخاتمة.

(٢) المفضل الضبي، **ديوان المفضليات**، ص١٨٠. انظر كذلك مقالتي، ي. ستيتكيفيتش، ''الصيد في الشعر العربي الكلاسيكي،'' ص١٠٩، ١١٦، ١٢٤.

إلى الإعلان عن الموقف ''الموضوعي'' المفتوح للطردية، ومن ثم سمح لأبي نواس أن يبدأ طردياته العديدة بلفظ ''أنعت'' مُرَجِّعاً أصداءً أسلوبيةً مقبولةً ''كلاسيكيًا'' وأليفةً للمقصد الشعري الموضوعي—إضافةً إلى تذكيرنا بموقف الشاعر العباسي ''الموضوعي'' في مقابل الموقف ''الذاتي'' المؤيد على نحو أكثر ''كلاسيكية'' بكثير. ومع ذلك، ففي تحَوُّلٍ مُهِمٍّ للغاية في الطردية العباسية، لا يكون ''ممثل الصيد'' (من سبيل ''النعت'')، صاحب الصيد، والذي يصبح مجرد سارد/ ملاحظ، بل يكون كلب الصيد. وهكذا يقول أبو نواس في طردية ''نعت'' بسيطة:

١. أَنعَتُ كَلباً أَهلُهُ مِن كَدِّهِ قَد سَعِدَت جُدودُهُم بِجَدِّهِ(*)

٢. فَكُلُّ خَيرٍ عِندَهُم مِن عِندِهِ وكلُّ رِفْدٍ عندهم مِنْ رِفْدِهِ

٣. يَظَلُّ مولاهُ له كعبدهِ يبيت أدنى صاحبٍ من مهدهِ

٤. وإن غدا جلله ببردهِ ذا غرة مجللاً بزندهِ

٥. تلذُّ منه العين حُسْنُ قَدِّهِ تأخيرُ شدقيه وطولُ خَدِّهِ

٦. تلقى الظباءُ عنتاً من طَرْدهِ تَشْرَبُ كأسَ شدِّها بِشَدِّهِ(*)

٧. يصيدنا عشرين في مُرْقَدِّهِ(*) يا لَكَ مِن كَلبٍ نَسيجِ وَحدِهِ!(١)

(*) ١- الجدود: جمع جد بالفتح، وهو البخت والحظ والرزق. والجد بالكسر: الاجتهاد.

(*) ٦- الشد: العدو بسكون الدال.

(*) ٧- المرقد: الطفرة نشاطاً.

(١) كما في كثير من طرديات أبي نواس، فإن هذه الطردية، أيضاً، تعاني من مشكلات عدة تتصل بترتيب الأبيات فيها. وهذه المشكلات، مع ذلك، على وجه العموم ذات طبيعة وأهمية ثانوية. وحتى فإن إضافة شطر ثانٍ في البيت الثاني من القصيدة، وهو شطر يظهر فقط في طبعة فاجنر للديوان (دمشق، [٢: ١٩٤-١٩٥])، لا تحدث أكثر من ''إعادة تقرير،'' دون أن يكون ''إضافة،'' أي بالمقارنة مع نص طبعة بيروت (١٩٨٢) للديوان (ص٦٢٤). ومهما يكن من أمر، فقد اخترتُ اعتماد البيت ٢ كما هو في طبعة إ. ف. (دمشق، ٢: ١٩٤). وفيما عدا ذلك، فإن ثمة ملحوظة عامة -وتحذيراً- ينبغي أن يطلق =

الطردية المختلطة (حالة اختبار رقم ٣)

ثَمَّةَ مِثالٌ للموقف ''الضبابي،'' المختلط بامتياز، وإن بصورة شكلية، نجده في قصيدة ''خروج'' للصيد عند أبي نواس، وهي - على الرغم من أنها لا تزال قريبة من نموذج ''قد أغتدي،'' - تمَثِّلُ بشكل مُوَسَّع بأجزائها المكوِّنة نموذجاً عباسيًّا مبنيًّا على النموذج الجاهلي والمخضرم، وجِدَّ شبيهةٍ بالموتيفات الأموية الكلاسيكية للغاية (عند ذي الرمة)، لكنها الآن مُتَحَوِّلَة إلى طردية بلاطية تامة:

١. لمّا تَبَدَّى الصُبْحُ مِن حِجابِهِ   كَطَلعَةِ الأَشمَطِ مِن جِلبابِهِ

٢. وَانعَدَلَ اللَيلُ إِلى مَآبِهِ   كَالحَبَشِيِّ اِفتَرَّ عَن أَنيابِهِ

٣. هِجنا بِكَلبٍ طالمَا هِجنا بِهِ   يَنتَسِفُ المِقوَدَ مِن كَلّابِهِ

٤. مِن صَرَخٍ يَغلو إِذا اِغلَولى بِهِ   وَميعَةٍ تَغلِبُ مِن شَبابِهِ(*)

٥. كَأَنَّ مَتنَيهِ لَدى اِنسِلابِهِ   مَتنا شُجاعٍ(*) لَجَّ في اِنسِلابِهِ

٦. كَأَنَّما الأُظفورُ في قِنابِهِ   موسى صَناعٍ رُدَّ في نِصابِهِ

٧. تَراهُ في الحُضرِ إِذا هاها بِهِ   يَكادُ أَن يَخرُجَ مِن إِهابِهِ(*)

٨. شَدًّا بِبَطنِ القاعِ مَن أَلهى بِهِ   يَترُكُ وَجهَ الأَرضِ في إِلهابِهِ

=

بخصوص تنقيح طرديات أبي نواس، سواء أكانت في مخطوطات أو مطبوعات، ذلك لأن كونها في بحر الرجز، أو حتى في البحر القريب منه، السريع، ومفاده أن ليس ثمة بيت من ''شطرين مزدوجين'' بشكل حقيقي-أو تشكيل للبيت من هذا النوع منظور إليه بوصفه تشكيلاً تقليديًّا في القصيدة العربية. وبدلاً من ذلك، فإن كل ما يطلق عليه ''شطر'' ينبغي أن ينظر إليه شكليًّا بوصفه وحدة مستقلة قائمة بذاتها إمكاناً: سواء من حيث الوزن الشعري، أو من حيث المعنى. وبهذه الصورة يمكن أن يكون الشطر وقفة، ختاماً، أو تضميناً. ولهذا فإن الطردية في وزن الرجز ينبغي أن تُقْرَأَ بأفضل صورة، على الأقل في معظمها، كما لو كانت أبياتها ''أشطاراً مزدوجة.''

(*) ٤- يغلو: يجاوز الحد. وأغلولى: التف. وميعة الشباب: أوله.

(*) ٥- الشجاع: الثعبان.

(*) ٧- الحضر: شدة العدو. وهاها به: زجره.

٩. كَأَنَّ نَشوانَ تَوَكَّلنا بِهِ   يَعفو عَلى ما جَرَّ مِن ثِيابِهِ
١٠. إِلّا الَّذي أَثَّرَ مِن هُدّابِهِ   تَرى سَوامَ الوَحشِ تَحتَوي بِهِ
١١. فَهُنَّ أَسْرَى   ظُفْرِهِ وَنابِهِ[1]

إن مفتتح هذه الطردية ''المختلطة'' يمكن أن نتعرف عليه بسهولة بوصفه إعادة صياغة محسوبة للبيت ٥٣ من معلقة امرئ القيس:

وَقَد أَغتَدي وَالطَيرُ في وُكُناتِها   بِمُنجَرِدٍ قَيدِ الأَوابِدِ هَيكَلِ

ففي الشطر الأول من هذا البيت، يمنح امرؤ القيس استمراراً لنموذج موتيفي وأسلوبي، قُدِّرَ له أن يصبح في الشعر العربي الكلاسيكي نموذجاً أصليًّا للانطلاق الفروسي، والبطولي ضمنيًّا، إلى الصيد مع مطلع الفجر. ومع ذلك، فإن جزء الصيد الموضوعاتي الراسخ في قصيدة امرئ القيس هو بحد ذاته موقف ذاتي/ موضوعي ''ضبابي''، يمزج بين هذين الموقفين أو المنظورين[2] كما هو الحال في طردية أبي نواس.

وبشكل مقابل على نحو جوهري (كما هو الأمر بالنسبة إلى نوع شعري

---

(١) أبو نواس، **ديوان أبي نواس**، (بيروت، ص٦٣١)؛ وأبو نواس، **ديوانه** (دمشق)، ٢: ٢٠٣-٢٠٦). يختلف الأبيات في هاتين الطبعتين-مما يحدث مشكلات خاصة بالنظر إلى التوالي المنطقي لصور الصيد وأحداثه. ومع ذلك، فمن الممكن عبر هاتين الطبعتين أن نعيد بناء حبكة مفترضة، وتتابع للصور، وسبك شعري. وهكذا، أستخدم ''نصف البيت'' في نهاية هذه الطردية ختاماً لها، من طبعة فاجنر، (دمشق، ٢: ٢٠٦).

(٢) هكذا، نرى أن الفرس في معلقة امرئ القيس مقدم بدايةً في هيئة فروسية متألقة متحفزة للمعركة (وبشكل حاسم في نمط النعت [الأبيات ٥٣-٦٣])، ومن ثم يتبع فقط (في الأبيات ٦٤-٦٨) بسرد، أو وصف دينامي، لمشهد الصيد الفعلي، كما لو أن الشاعر بذلك يعود إلى جملة البداية الموضوعاتية 'وقد أغتدي.' إن ''مشهد الصيد'' الفعلي هذا لدى امرئ القيس، والذي قدَّم له الشاعر بـ''وصف،'' يتم ختامه الآن، أو تأطيره (بالأبيات ٦٩-٧٠)، بصورة أخرى، وهي صورة وصفية-''سكونية،'' تمجيدية لفرس الصائد.

جديد)، لا يظهر في طردية أبي نواس، مع ذلك، فرس الصيد.[1] وهذا ما نعرفه من البداية من خلال سياق الطردية الضمني، أو بالأصح، من خلال التناص الضمني المؤسس نوعيًّا. إن فرس الصيد البدوي في القصيدة الجاهلية مستبدل به كلب الصيد العباسي في مسرح **mise-en-scène**(*) الطردية البلاطية: 'مع تَبَدِّي الصُبح،' ومع 'انعدال الليل إلى مآبه،' بالرغم من كونه لا يزال يحمل على التهديد، ''كالحبشي افتَرَّ عن أنيابه،'' في حين أن الصباح لمَّا يزل يَتَبَدَّى من وراء ''حجابه'' (الأبيات ١-٣). كل هذه الصور في أبيات الطردية ١ و٢ و٣ تصبح فيما بعد، في تناغمها، قَديمةً قِدَمَ شعر القصيدة العربية وجديدة جِدَّةَ الأصباح (جمع الصبح) في طردية أبي نواس.

ومع ذلك، فعلى نحو موجز يحتفظ البيت ٣،

٣. هِجنا بِكَلبٍ طالمَا هِجنا بِهِ يَنتَسِفُ المِقوَدَ مِن كَلاَّبِهِ

بفعالية الحالة السردية الذاتية، التي يحُدِّدُ فيها الصائد، ''الراوي'' الآن، بوصفه ''نحن'' المشيرة إلى المفرد، أو إلى الجمع. إن 'النعت' الموضوعي للكلب في هذا البيت، يقرر الانتقال اللاحق إلى نغمة ما تبقى من مشهد الصيد، إذ لم تعد القصيدة تقدِّم الشاعر بوصفه السارد/ الفاعل. إن البيت لمَّا يَزَل يحكي ''قصة'' ''الصائد،'' لكن الشخصية الرئيسة/ الصائد الآن ليس سوى الكلب نفسه. وبهذا المعنى، فإن هذا الكلب مستعد كذلك ليحل محل فرس الصيد لدى امرئ القيس-ولدى كل شاعر عربي من شعراء القصيدة العتيقة. وبداية من البيت ٤، وربما فقط من البيت ٥، حتى البيت ٧، فإن الكلب في طردية أبي نواس هو

---

(١) للنظر في طردية يتم فيها الصيد من على ظهر فرس، وإن كانت معنونة بأنها ''من المنحول إليه،'' انظر أبو نواس، **ديوانه**، (دمشق) ٢: ٣٥٠-٣٥١؛ أبو نواس، **ديوانه** (بيروت)، ص٦٥٧-٦٥٨.

(*) يعني هذا المصطلح ("وَضْعٌ ما على خشبة المسرح") وهو تعبير يستخدم لوصف جوانب التصميم من إنتاج المسرح أو السينما، وهو ما يعني أساسا "موضوع مرئي" أو "حكي قصة"، على حد سواء بطرق فنية بصورة شاعرية من خلال الإخراج السينمائي. وقد رأى نقاد السينما في هذا المصطلح غموضاً كبيراً، وهو يعني في سياق السينما كل ما يظهر أمام الكاميرا، ويشرف عليها المخرج-المترجم.

الموضوع الوحيد للنعت. وحتى حركته في هذا ''النعت'' تصبح أيقونيًّا مجُمَّدة في نوع من اللقطة السريعة-مثالاً للحركة المجمدة: صورةً، ركوداً معترضاً *stasis* intercepted، إنجازاً أسلوبيًّا يمكن له أن يأتي مباشرةً من الفنون التشكيلية، ينعم بالتأثير في تناقضه الظاهري. إن ''لقطة سريعة'' مثل هذه نراها في البيت ٧:

٧. تَـراهُ في الحُضرِ إذا هاهابِـهِ   يَكـادُ أَن يَخَـرُجَ مِـن إِهابِـهِ

فليس ثمة خصوصية أسلوبية، أو تأثير لـ''لقطة سريعة'' يمكن أن تظهر أكثر نواسية-أو أكثر عباسية-من صورة كلب يكاد يخرج من جلده. لكن ما إن نضع الأصل الحقيقي لصورة اللعب-بالخيال، بقدر ما هي ظهور-عامي، في ''لعبتها التأويلية'' الكاملة حتى تكشف عن نفسها، في اتجاهين أساسين، فلا هي خاصية أسلوبية بأبي نواس، ولا هي مرددة أوليًّا لأصداء الموتيف الثابت في التقليد العباسي للطردية. فأولاً وقبل كل شيء، ستبدو (بالضرورة) صورة حيوان يكاد يخرج من جلده مألوفة لأبي نواس من خلال ظهورها اللافت للانتباه في المفضلية رقم ٣٨ للشاعر المخضرم ربيعة بن مقروم:

١٩. فَأَخطَأَهـا فَمَـضَتْ كُلُّها   تَكادُ مِنَ الذُعر تَفرى الأَديما[1]

وفي سياق صورة الصيد لدى هذا الشاعر المخضرم، فإن هذه الصورة ''الأصلية''-أو الفكرة المرئية-، مع ذلك، لثلاث أتن، وفحلها وقد 'أخطأتهن' سهام الصائد، في حالة شديدة من الخوف و''الذعر.'' يستعمل ربيعة بن مقروم هذه الصورة ختاماً موضوعاتيًّا للوحة الناقة/ الحمار الوحشي في قصيدته، وفيها يبدو الصائد بوصفه ''المخلوق الاجتماعي'' البائس، غير المحظوظ على الدوام في تحقيق غاياته. كذلك، فإن هذا ''الصائد البائس'' النموذجي موضوعاتيًّا لا

---

(١) بالنسبة إلى مفضلية ربيعة بن مقروم رقم ٣٨، البيت ١٩، انظر المفضل الضبي، **ديوان المفضليات**، ص٣٥٨. وانظر مناقشتي لسياق ''لوحة الحمر الوحشية'' في قصيدة ابن مقروم، ''الصيد في القصيدة العربية،'' ص١٠٦-١٠٧.

يستخدم كلابه أبداً (عندما تكون الطريدة هي الحمار الوحشي). ولهذا، فإن الصيد ''المثير للشفقة'' اجتماعيًّا لـ''الصائد البائس'' قبل الحقبة العباسية يمثل اجتماعيًّا نمطاً من الصيد متنافراً في كل نواحيه مع نموذج الطردية النواسية ''البلاطية.''[1] ومع هذا، فإن هذا التنافر لا يعني أن هذا الموتيف ''العتيق'' الخالص في صُوَرِيَّتِه يمكن أن ''يَسْتَنْفِدَ غَرَضَه'' ''be harvested'' وخصوصاً على يد أبي نواس في سَعْيه إلى الأصالة، أو ببساطة إلى الجِدَّة.

كي نَتَقَدَّمَ مع طردية أبي نواس، في الأبيات ٧-١٠، تبدو صورة متكاملة (وصف) غرضها نقل السرعة الفريدة لكلب الصيد. لكن هل هذا هو الغرض التام للوصف؟ ذلك لأن ثمة تأثيراً ''ذا طبقتين،'' أو حتى غايةً، بالنسبة إلى مبادرة الشاعر إلى ''وصف'' العدو الراعد للكلب على وجه الوادي كما لو كان [أو بعد لأي] ''يَتْرُكُ وَجْهَ الأرض.'' إن هذا التأثير المتضارب تقريباً يُخْرِجُ صورةَ الكلب من قصيدة الصيد تماماً؛ أو بالأحرى، يمر الكلب فيها عبرَ تَحَوُّلٍ شعري ترابطي. فالقصيدة نفسها تدخل إلى مجال ترابطي مُلْزِم، إذ تستدعي كل صورة صورةً أخرى، بتطابقٍ مع طبيعة مختلفة كليًّا-على حساب التخلي عن المسرح لمبدأ شعري مُتَنامٍ ''أقوى.'' ومع ذلك، فهذا المبدأ ليس مبدأ التداعي الحر بشكل كلي. بل إن التداعي يحدث في الحقل **الجديد** من ''اللذات الحذرة للصيد البلاطي،'' وفيه يصبح الشاعر/ الصائد في حالة لعب [بالكلمات] *poeta ludens*،[2] --بمزيد

---

(١) تناولت مشكلة ''الصائد البائس'' أكثر من مرة، وخصوصاً في الشعر العربي الجاهلي والمخضرم: انظر مثلاً ''الصيد في الشعر العربي الكلاسيكي،'' ص١١٦؛ ''التضحية والفداء في الشعر الإسلامي المبكر،'' ص٨٩-١٢٠.

(٢) أستعير هنا بشيء من التحديد مفهوم **الإنسان اللاعب** *homo ludens* عند يوهان هوزينجه Johan Huizinga في سياق صياغة مفاهيم الأنثروبولوجيا والفلسفة الخاصة بـ''اللعب/ اللعبة'' ليعني به ''الصياد-الشاعر'' وخصوصاً في فصله الثالث (''اللعب والمسابقة بوصفهما وظيفتين حضاريتين'') والفصل السابع (''اللعب والشعر'')، في جون هوزينجه: **الإنسان اللاعب: دراسة لعنصر اللعب في الثقافة،** =

من الحرية الجديدة، ولكن لمَّا يَزَل بـ''معطيات'' خاصة للغاية، وميراث للنوع الشعري خاص للغاية. هنا في البيت ٩:

٩. كَـأَنَّ نَـشوانَ تَوَكَّلْنَـا بِـهِ يَعْفُـو عَـلى مـا جَـرَّ مِـن ثِيابِـهِ

سوف يثبت مُشاهِدٌ ما أنَّ الآثار الشاحبة لم تكن على الإطلاق آثاراً لكلب الصيد، ولكنها لنَشْوَانٍ تمَايَلَ وَاهتَزَّ في سَكْرَتِه زاحفاً، مُعْفِياً على آثار المخيَّم بأذيال عباءته، غيرَ تاركٍ أيَّ أثرٍ لمروره على ''وجه الأرض،'' ناهيكَ عن الآثار المقابلة التي خلفتها الأهداب المتدلية لعباءته تلك. وعلى سطح الأشياء، يصبح من غير المهم في هذه اللعبة الترابطية أن صورةَ ''العباءة المسحوبة'' أو مشهدها لا يأتي من مشهد الصيد، وإنما من أكثر مشاهد الحب المشحون عشقاً في نسيب معلقة امرئ القيس[(١)]:

٢٧. خَرَجتُ بِها أَمشي تجُرُّ وَراءَنا عَـلى أَثَرَينـا ذَيـلَ مِـرطٍ مُرَحَّـلِ]

وقد لا يتصل بمطاردة الكلاب، اللهم إلا أن يكون، من منظور شعري أوسع، متصلاً بـ''صيد الحب'' في ذهن الشاعر- وهو ما يكون دائماً، إذا لم يكن مصدره سوى مثال امرئ القيس النموذجي الحاضر-دوماً لـ'**العشق**' *eros* الشعري العربي،

=

Jihn Huizinga, *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture* (Boston: The Beacon Press, 1955), pp. 46-75, 119-35.

[والجدير بالذكر أن ستيتكيفيتش عاد إلى هوزينجه نفسه في مقالته عن الغنائية العربية (١٩٧٥) (ص٦٨، وهامش٢٤ من الصفحة نفسها، وفي سياق فكرة ''اللعب'' والعاطفة في تشكيل الشفرة الفروسية للإلهام الشخصي والفعل السياسي بالمثل. ولكن مرجع ستيتكيفيتش هنا يعود إلى ١٩٧٠- المترجم]. وانظر كذلك جوسيه أورتيجا إي جاست، **الأعمال الكاملة**،

José Ortega y Gasset, *Obras Completas*, Vol. VI (1941-1946), ''Brindis y Prólogos,'' 3d ed. (Madrid: Revista de Occidente, 1955), pp. 419-91.

(١) الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٥٣ [معلقة، البيت ٢٨]. وفي **ديوان امرئ القيس**، ص١٤. والبيت هنا برواية مختلفة، ''فقمت'' بدلاً من ''خرجت.''

في البيت ٢٧/ [و/ أو]٢٨ من المعلقة. لكن، حينئذٍ، فإن كون هذه القصيدة لأبي نواس، وهي ليست حتى نسيب-عشقي لامرئ يمكن أن يصمد بشكل كامل أمام ''العاطفة'' ''affect'' الخاصة بالشاعر العباسي. وهكذا فإن أبا نواس يلعب، بمهارة شعرية كاملة، على نقل العشق الملموس لدى امرئ القيس إلى الجَوِّ ''البلاطي'' في إحدى خمرياته، والتي تبدو فيها، أيضاً، الآثار التي على الرمل آثاراً لجَرِّ الندامى المُنْتَشين زقاقَ الخمر عليه.(١)

إلى هذا الجَوِّ المُرْهَف من الغنائية المتعدِّدة الخطوط؛ الذي يتحدَّى التصوير الملموس للرؤية الموحَّدَة، يُبادرُ أبو نواس إلى تقديم الصورة، أو المشهد الجليل لـ''سَوَام الوَحْش تحْتَوَى به'' (البيت ١٠). ومرةً أخرى، نعرف، أو نفترض أننا نعرف مصدرَ صورةٍ مثل هذه، أو خَطَّ نَسَبها. وهذا الجَوُّ يكشف، أيضاً، المدى الذي يَدينُ فيه أبو نواس بالفضل للغنائية القارَّة للحساسية البدوية الجاهلية.(٢) هنا، ومع ذلك؛ فالشاعرُ العباسي هنا لا يفقدُ نفسَه بشكلٍ لا يمكن تعويضُه في غنائية رعوية مستعارة من لبيد بن ربيعة.(٣) بل إن الأنشودة الشبه رعوية، على نحو ما تظهر

---

(١) أبو نواس، **ديوانه** (دمشق، ٣: ١٨٥ [القصيدة رقم ١٥٧، البيتان ١-٢])؛ أبو نواس، **ديوانه** (بيروت)، ص٣٧، البيتان ١-٢. [

١.وَدارِ نَــدامى عَطَّلوهــا وَأَدلجَــوا بِهــا أَثَــرٌ مِــنهُم جَديــدٌ وَدارِسُ

٢.مَساحِبُ مِن جَرِّ الزَقاقِ عَلى الثَرى وَأَضــغاثُ ريحــانٍ جَنِــيٌّ وَيــابِسُ

-المترجم].

(٢) القصيدة المؤثرة هذه المرة هي معلقة لبيد بن ربيعة (وخصوصاً البيتان ٦-٧)، [الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٥٢٤-٥٢٥].

(٣) من أجل مناقشة أكثر شمولاً لـ''القصيدة الرعوية'' العربية، وخصوصاً بداية من غنائية الحقبة الأموية، انظر ياروسلاف ستيتكيفيتش، **صبا نجد: شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي**،
Jaroslav Stetkevych, *The Zephyrs of Najd: The Poetics of Nostalgia in the Classical Arabic Nasīb* (Chicago: The University of Chicago Press, 1993), chapters 3-5.

في قصيدة الصيد لدى أبي نواس، تحتلُّ مكاناً ليس رعويًّا على الإطلاق، في تأثيره في التفكير الشعري المراجع لنفسه. وبالأحرى، فهي ''الرعوية-المقابلة،'' أو على أفضل تقدير، ربما كانت فقط إلماحاً نواسيًّا ساخراً إلى أنشودة رعوية قابلة للمساءلة. ذلك أنها تستحضر إلى الذهن نذراً سوداء بمصير لا مهرب منه: حيث حيوانات الرعي البرية (سوام الوحش) مُصَوَّرَةٌ في القصيدة الغنائية (البيت ١١) ''فَهُنَّ أَسْرَى ظُفْرِه [كلب الصيد] وَنابه.'' [وهو ما يحدث في قصيدة الرثاء حسب الجاحظ]

***

''الختام'' الشكلي/ البنيوي

''الختامُ'' الشكليُّ المؤكَّدُ بصرامةٍ إلى حَدٍّ كبيرٍ، إلى جانب النمطَيْنِ [الذاتي والموضوعي] المختصَّيْنِ بالطردية، المفرَدَيْنِ على التوالي من خلال ('[و] قد أغتدي' و'أنعتُ')، يُمَثِّلُ عَلامةً مُمَيِّزَةً أكثرَ شمولاً لطردية أبي نواس، وهي علامةٌ تؤثرُ في بنية الطردية إلى درجة تحديدها وتأسيسها، بوصفها شكلاً منفصلاً عن القصيدة الكلاسيكية/ المحاكية للكلاسيكية. ومع ذلك، فإن طرديات الشاعر العباسي لا تُخْتَتَم بأسلوب مُوَحَّدٍ، بصورة آليةٍ، أو بطريقة يمكن التنبؤ بها، على العكس مما نجده لاحقاً في الغزل الفارسي للشاعر حافظ الشيرازي، أي من خلال ''توقيع،'' لا يمكن من دونه أبداً (أو تقريباً) أن نعرف أن القصيدة قد وصلت إلى ''ختامـ''ـها. إن خواتيم طرديات أبي نواس من الشفافية بحيث يُكْمِلْنَ، أي ''يُنْجِزْنَ،'' معنى القصيدة المتنامي. ولكلٍّ من قصائده/ طردياته المذكورة سابقاً، نهايتُها المختلفة التي تنشأُ من داخل سياقها بوصفها قصيدة. وبهذا المعنى فحسب كانت تلك النهاياتُ الختامَ الشكليَّ للقصائد المتوالية.(١)

---

(١) من أجل قائمة بتشكيلة من أكثر ''الخواتيم'' سهولة في التتبع في طرديات أبي نواس، انظر **ديوانه** =

في هذا الصدد، من المفيد بشكل أبعد، وعلى نحو أخصَّ أن نُقَدِّمَ إحدى طرديات أبي نواس التي يُعَدُّ ''ختامُ''هَا الشكلي المميز كذلك تحديداً لها من جهة دلالةِ كُلِّيَةِ النوعِ الأدبي للطردية البلاطية على ''اللذات الحذرة للصيد البلاطي''-

١. رُبَّما أَغدو مَعي كَلبي طالِباً لِلصَيدِ في صَحْبي

٢. فَسَمَونا لِلحَزيزِ بِهِ فَدَفَعناهُ عَلى أَظْبِ(*)

٣. فَاستَدَرَّتهُ فَدَرَّ لَهَا يَلطِمُ الرِفقَينِ بِالتُرْبِ(١)

٤. فَادَّراها وَهيَ لاهِيَةٌ في جَميمِ الخاذِ وَالغَربِ(*)

٥. فَفَرى جُمّاعُهُنَّ كَما قُدَّ مَخلولانِ مِن عُصبِ(*)

=

(بيروت)، ص٦٢٤-٦٢٥ (بتضمين مزدوج)، ٦٢٦ (بتضمين)، ٦٢٨ (بتوسل زائف)، ٦٣٥، ٦٣٩، ٦٤٣، ٦٤٤، ٦٤٨، ٦٥١ (بتضمين)، ٦٥٤ (بتوسل زائف موضوع بشكل غير مناسب)، ٦٥٦.

(*) ٢- الحزيز: ما غلظ من الأرض. والأظبى: جمع ظبي.

(١) على الرغم من النغمة ''البلاطية'' الإجمالية للبيت ٣ في هذه الطردية، فإنه يستدعي أصداء من بعض الموتيفات والصور الأولية الجاهلية المغرقة في القدم، والتي تربطه ''شكليًا'' بوصفه ضمن قصيدة صيد، إلى مواقف ''صائدين وجوديين'' من قبيل الشاعر الصعلوك الشنفرى في بيته ٣٧ من لامية العرب. ومن ثم ننظر في هذا البيت له:

هَمَمتُ وَهَمَّتْ وَابتَدَرنا وَأَسدَلَتْ وَشَمَّرَ مِنّي فارِطٌ مُتَمَهِّلُ

انظر، الشنفرى، **قصيدة لامية العرب، ويليها أعجب العجب في شرح لامية العرب**. شرح محمد بن عمر الزمخشري (اسطنبول: الجوائب، ١٣٠٠ هـ)، ص٧٠-١٠٧. ومن أجل ترجمة البيت ٣٧ [إلى الإنجليزية] (وترجمة القصيدة ككل)، انظر سوزان بينكني ستيتكيفيتش، **الصم الخوالد تتكلم**، ص١٤٢-١٥٧.

(*) ٤-ادَّراها: اختلسها. والجميم: ما جم من النبات وكثر. والحاذ: ما وقع عليه الطرف يمنة ويسرة. ويروى ''في حميم''، وهو العرق. والغرب: الظهر. يعني أنه اعتمد هذه المواضع منها فأخذها بالكدم والعض.

(*) ٥- الجماع: ما تجمع من كل شيء. ومخلولان: بصيغة المفعول، من خل الشيء أي ثقبه ونفذه. والمراد عرقان مخلولان.

٦. غَــيرَ يَعفــورٍ أَهــابَ بِــهِ جــابَ دَفَّيــهِ عَــنِ القَلــبِ(*)
٧. ضَــمَّ لحَيَيــهِ بِمِخطَمِــهِ ضَــمُّكَ الكَــسرَينِ بالــشَّعَبِ(*)
٨. وَانتَهــى لِلباهِيــاتِ كَــما كُــسِرَت فَتخــاءُ مِــن لهَــبِ(*)
٩. فَتَعايــا التَــيسُ حــينَ كَبــا وَدَنــا فــوهُ مِــنَ العَجــبِ
١٠. ظَــلَّ بِالوَعــساءِ يُنغِــضُهُ أَزَمــاً مِنــهُ عَــلى الــصُلبِ(*)
١١. تِلــكَ لَــذّاتي وَكُنــتُ فَتــىً لَمَ أَقُــل مِــن لِــذَّةٍ حَــسَبي(١)

إن تقـويم الـشاعر الشخـصي المفـاجئ للـصيد في البيـت ١١ يكـشف عـن أن ''ختام'' القصيدة قد كان مقصوداً-وتَـمَّ إنجازُه. في الوقـت نفسه، اكتسبت الطردية كذلك، بسبب ''الختام،'' جاذبيةً شكليَّةً مُحَدِّدَةً للنوع تماماً. وهـذا الختـام لا يمثـل مجرد ''توقيع'' للشاعر، أي توقيع أبي نواس، ولكنه يمثل ''اللحظة'' الاجتماعيـة-وفوق كل شي الثقافية-التي أنتجت النوع الأدبي؛ كما أنه يوثق أصـالة رؤيـة واقـع تلـك اللحظة-سواء أكان هذا الواقع يحمل قِيَمَ البلاط، أم اللعب، أم حتى اللذة.

ومع ذلك، فليس كل شيء - حتى في الوصول المبرهَن على نفسه ظاهريًّـا إلى ''ختامٍ'' في هذه الطردية بعينها لأبي نواس - هو مـا يظهـر أنـه كـذلك. وعـلى نحـو خاص، ليس كل شي، في معناه العباسي المعاصر، يتحـدث اللغـة الرمزيـة المتساوقة سيميوطيقيًّا للشاعر نفسه و''اللحظة'' العباسية، ما بعـد البدويـة التـي كـان يعيشها؛ لأن قصيدة الطردية حتى هنا، في طرقها العَصِّية، تعتمد على أصوات أكثر إيغـالاً في

(*) ٦- اليعفور: ظبي بلون التراب أو عامّ. أهاب به: دعاه. وجاب: قطع. ودفاه: جنباه.

(*) ٧- اللحيان: حائطا الفم يكون فيهما الأسنان من داخل الفم. والمخطم: الأنف. والشعب: الجمع.

(*) الفتخاء: العقاب اللينة الجناح. واللهب بالكسر: مهواة ما بين كل جبلين.

(*) ١٠- الوعساء: رابية من رمل لينة تنبت أحرار البقول. وينغصه أو ينفضه: يحركه ويرعده. الأزم: العض الشديد.

(١) أبو نواس، **ديوانه** (دمشق) ٢: ٢٧٢-٢٧٥)؛ أبو نواس، **ديوانه** (بيروت)، ص٦٣٢. وتأكيد البيت ١١ (المائل) من صنعي.

القِدَم-ولا تعتمد فحسب على ''الانسياق-وراء-الشعور'' الذي تميَّزَ به أبو نـواس في قصائده المتحرِّرة في بنيتها حسب رغبته. وهذا يأتي إلينا من خلال البيت ١٠:

١٠. ظَــلَّ بِالوَعــساءِ يُنغِــصُهُ أَزَمــاً مِنــهُ عَــلى الــصُلبِ

إن هذا البيت هو ''الختام'' الذي يجانس الموضوعة-و-البنية في طردية أبي نواس التي تعرض الفعل المادي للصيد-قبل إثبات تعبيره عن ''الشعور بلذة'' الصيد. وبهذا المعنى، مع ذلك، فإنه يستدعي إلى الذهن، وينبني حقًّا على، ''ختام'' آخر لمَّا يَزَلْ يُرَجِّعُ أصداءَ ''لوحات الحيوان'' في قسم الرحيل في القصيدة ما قبل العباسية، حيث ينتهي صيد الثور الوحشي بهروب عاصف على تلال رملية، وأرض صلبة، ومن ثمَّ تنجو الحمر الوحشية من سهام ''الصائدين البائسين'' الأشبه بسارقي الصيد في اتجاه مَرَاقِبَ لا يمكن الوصول إليها. وهنا فقط، لدى أبي نواس، نقع على ''طبقة'' نقيضة لذلك تماماً، وبالتالي يبرز تسليم بالتوجه الثنائي للمعنى. وحينئذٍ يُعَدُّ كلا المشهدين، البدويَّ-العتيق، والنواسيَّ في تحَوُّلِه ''الطبقي'' السيميوطيقي، ''ختاماً'' للصيد، قديماً وجديداً، على الرغم من أنهما تأريخيًّا، في حدود الشعرية العربية، [يمكن أن ينظر إليهما بوصفهما أَمْرَيْنِ متدابرَيْن بشكل معكوس inverted palindromes]: إذ يجب على ما كان منهما شعريًّا (ومجتمعيًّا) مشروعاً ومحتملَ الحدوث في وقتٍ ما ألا يُنْظَرَ إليه بوصفه مشروعاً، أو عمليًّا بشكل شعري (بالنسبة إلى الشاعر العباسي)، في وقتٍ آخر. وهكذا، فإن البيت ١٠ من طردية أبي نواس، منظوراً إليه من داخل سياق القصيدة البدوية-بوصفه ''ختاماً'' مستنتجاً على نحو مشروط-يحتفظ بالجانب المقابل (وبالمثل العكسي) لـ''السطح البَيْنِي'' السيميوطيقي الخاص به. ولهذا، فهو يعرض، كذلك، كعادة أبي نواس، لعبة نواسية أسلوبية، ساخرة من البنية ذات انقلاب سيميوطيقي، نعرفه عنه، وخصوصاً في كثير من خمرياته.(١)

---

(١) إن خمريات أبي نواس مبنية على مبدأ موضوعاتي، وبنيوي ''مضاد للنسيب.'' فهي تبدأ بـ''إنكار =

قوة الغنائية وضعفها في طردية أبي نواس

من المهم في مناقشتنا الممتدة للطردية العباسية (بعد أن تناولنا الطريقة الشعرية النواسية فيما يتصل بالمواقف المتضادة للشاعر/ الصائد: 'الوصف' الذاتي الآلي تقريباً (إعادة تمثيل) و'النعت' ''الموضوعي،'') أن نُسَلِّمَ بصحة السمات المُحَدِّدَةِ للغنائية بوصفها شكلاً ونوعاً أدبيًّا-أو، على الأقل، نُسَلِّمَ بنزوع الغنائية الذي لا يمكن تجَنُّبُهُ في سعي الشاعر/ الصائد إلى ''اللذات الحذرة للصيد البلاطي'' وابتهاجه به-على نَحْوِ ما نَجِدُ في طردية أبي نواس.

لهذا، فإننا انطلاقاً من ''البداية الفعلية'' لقصيدة الطردية، مع الاحتفاظ بـ ''عامل الغنائية'' في الذهن، نجد أن الأثرَ الأكثر وضوحاً للغنائية فيها مُقَيَّدٌ تقريباً بشكل كُليٍّ بنغمةٍ ''بلاطية'' واضحة، هي الآن ليست بأكثر من نغمة بطولية زائفة في ''بدايتها''/ افتتاحها بقسم الصيد البطولي الذي يعود إلى القصيدة الجاهلية. ومع ذلك، فإن الطردية العباسية، في هذه الغنائية المُعَرَّضَةِ للشُّبْهَة في الموقف الشعري الجديد، الذي هو الآن ما بَعْدَ بُطُوليٍّ بشكل مُؤَكَّد، أو لِنُسَمِّهِ ما بَعْدَ بَدَوِيٍّ، تَقُومُ بوصفها تَيَاراً مُضَادًّا للغنائية العربية على وجه العموم. إن هذه الطردية بالتالي، في تلوينها البطولي الكامن، تُقاوِمُ وَصْلَها بهذه الغنائية العربية الصميمة التي لا =

النسيب'' وتنتهي بـ''مشروعية النسيب،'' ومن ثَمَّ تنتج ''خواتيم''ـها القطبية. انظر خصوصاً (**ديوانه** [بيروت])، ص٥٢: البيتين ١ و١٢؛ ص٦٥: البيتين ١ و١٤؛ ص٨٤: البيتين ١ و٧؛ ص٩٠: البيتين ١ و٨؛ ص١٠٠ و١٠١: البيتين ١ و٢٢ [والطريف في هذه الخمرية أن المطلع منطلق من ''مطاردة'' امرئ القيس 'وقد أغتدي،' وأنها تنتهي مرة أخرى بغنائية النسيب المتشحة بالفقد والأسى.]؛ ص١٠٩: الأبيات ١ و٩، ١٠؛ ص١٢٩-١٣٠: البيتين ١ و١٥؛ ص١٣٥: الأبيات ١ و٨، ٩؛ ص١٣٧: البيتين ١ و١١ [البيت ١١، مع ذلك، يرد مباشرة على البيت ٧، وليس البيت ١]؛ انظر كذلك ص١٣٨، ١٤٠، و١٥٨. وفيما يتصل بتناول سابق لي للموضوع المتصل بالمناقشة الراهنة، ''الأفق الجمالي الصحيح الوحيد للشاعر العباسي وإطاره المرجعي النهائي،'' انظر ي. ستيتكيفيتش، **صبا نجد**، ص٥٧-٥٨.

تَفْتُرُ، والتي تَتَوَلَّدُ من النسيب. و[إذا حدث هذا فهو يحدث] على نحو نادر فحسب، وفي حالات استثنائية من فعل الاستعارة الجذري، أو بالأحرى من رَجْع أصداءٍ بعيدةٍ من قبيل ما يُوجَد في حالة **معاني مداواة الحب** *topos* of *remedium amoris*- كما في حالة أبي نواس الذي يقول، في وصف كلبه السلوقي الذي ينعَتُه بأنه كَلبٌ ''لَيسَ بِالمَسبوقِ، ... **إِذا عَدا عَدوَةً لا مَعوقِ**'' وهو ''**يَشفي مِنَ الطَرِدِ جَوى المَشوقِ**.''[1] هنا تقريباً نَتَسَمَّعُ صَدًى نَسِيبيًّا تائهاً بصورة شاحبة.

إن السبب في مقاومة غنائية الطردية الخاصة هذه في وجه غنائية نسيب القصيدة، يَكْمُنُ، بالطبع، في كون غنائية النسيب قائمةً على الشعور بالفقد والذاكرة التي تقف الذات على مسافة منها: وهي في النهاية غنائية الشعور بالأسى والحنين. وعلى النقيض من ذلك تماماً، فإن غنائية طردية أبي نواس لمَّا تَزَلْ غيرَ قابلة للنسخ- ويمكن للمرء أن يقول تقريباً ''بطريقة مقتضبة''-إنها غنائية توسم بعبارة امرئ القيس ''وقد أغتدي'' التي تنتمي إلى حالة غنائية ذات حماسة عاطفية وشعور باللذة في اللحظة. ولهذا فإن غنائية أبي نواس، أيًّا كانت، لا تعدو أن تكون محاولة (ليست ناجحة دائماً) لإطالة، أو، إذا جاز التعبير، لإعادة تكوين ''التأثير'' الحاضر في لحظة الحماسة العاطفية من خلال إعادة سرد، وفي النهاية، من خلال قفزة إردافية سريعة، وتقريباً مباغتة، إلى ''النعت.'' وبهذا المعنى، فهي تُدْمِجُ الطردية وحسب طبقاً للظروف في غنائية الحالة النفسية، أو في ''عاطفة'' ما ممكنة (عاطفة الصيد)، مُضْفِيَةً عليها شكلاً لمشهد مُصَوَّرٍ، أو مَرْسُومٍ. وفي حين يمكن أن تحتفظ القصة-بوصفها-نعتاً بنفسها خلال معظم القصيدة، فإن ''غنائية التأثير'' النواسية في أغلب طردياته لا يمكن القبض عليها كما لا يمكن الدفاع عنها. وهي، في

(١) انظر إشارة غير مباشرة إلى موتيف الغزل في سياق **مداواة الحب** *remedium amoris* في أبي نواس، **ديوانه** (بيروت)، ص٦٢٤-٦٢٥، البيت ٤؛ وأبي نواس، **ديوانه** (دمشق) ٢: ١٩٥-١٩٦، البيت ٥.

''نبض''ـها الغنائي الخاص، نادراً ما احتفظت بنفسها في أكثر من شطرين، أو ثلاثة أشطر في الطردية، وفي شكل، يظل، بوصفه نمطاً للـ''غنائية'' الناتجة ''ذات الطبقتين،'' وهي تظل كذلك حينئذٍ غنائية جِدَّ ممثلة للموقف ''الذاتي-الزائف'' في الطردية النواسية. وفقط في حالات نادرة، من مثل ما رأينا في طرديته [الميمية] المقتبسة أعلاه تمثيلاً لهذا الموقف، إذ نقع، بعد مشهد الافتتاح (قد أغتدي)، على تغير في المنظور، في سلسلة من الأبيات ٢، ٣، ٤، و٥، صُوَرِيَّة على نحو فائق، ''وصفية-موضوعية'' مُحْتَفَظٌ بها على نحو مميز-ومن ثم تُبْدِعُ تواليَها الغنائي ذي التأثير المشروع:

٢. بِـــساهِمٍ يَمـــرَحُ في آدامِــــهِ — مُزَبْــــرَجَ المَـــتنِ وَفي خِدامِــــهِ

٣. مِثلُ بَديعِ العَصبِ في إِحكامِهِ — كَـــأَنَّ خَطَّـــي جــانِبَيْ لِثامِـــهِ

٤. مِــن مُــؤخَرِ الخَــدِّ إِلى قُدّامِــهِ — خَــطٌّ مُبــينُ الــنَقش في إِعجامِــهِ

٥. أَجراهُمـــا بِـــــالعودِ — مِـــــــن أَقلامِـــــــهِ

إن ما يتحقق في هذه الأبيات، من خلال هذه المهارة في الوصف، لَـ''تأثيرٌ'' غنائيٌّ لم يَعُدْ بحال بدويًّا بشكل عتيق، وإنما هو انتقال في النغمة إلى الإيقاعات والخطوط العباسية الحذرة-التي يصبح فيها ظهر كلب الصيد (وليس فرس الصيد) مزداناً بالوشي، أو الذهب، وفي قيوده (خدامه) ما يشبه عصابة الرأس البديعة الإحكام.

ومما يتصل بالقسمة الرئيسة ''ذاتي/ موضوعي'' ضمن غنائية الطردية النواسية عددٌ من الموتيفات التي وجدت سبيلاً لها إلى ذخيرة الشاعر الخاصة ببناء القصيدة من الصور الشعرية وتداعياتها غير المباشرة. وتكمن دلالة هذه الذخيرة، إلى جانب تحديد أسلوب الطردية لدى هذا الشاعر العباسي، في الطريقة التي يسلط بها الضوء على ما تدين به القصيدة ضمنيًّا [للتراث الشعري]. فهذه القصائد تُرَجِّعُ، بما فيها من الوعي الذاتي التام من قبل الشاعر، وبما فيها كذلك من الوعي بالنوع الأدبي بشفافية، فضلاً عن تنوع عظيم في هذه القصائد لوظيفية الطردية المرنة

بسهولة وبشكل كلي، موتيفاً وراء موتيف، وصورةً وراء صورة، أصداءً من داخل قالب شعري، القصيدة، يَنْضَحُ بالعتاقة المتماسكة والثراء الغنائي.

وعلى سبيل المثال، ننظر في هذه الطردية من ستة أبيات فقط:[1]

١. يـا رُبَّ ثَـورٍ بِمَكـانٍ قـاصِ ذي زَمَـعٍ دُلامِـصٍ دِلاصِ[*]

٢. باتَ يُراعي النَجمَ مِن خَصاصِ صَـبَّحتُهُ بِـضُمَّرٍ خِمـاصِ[*]

٣. لاحِقَـةٍ أَظبائُهـا شَـواصِ فَهُـنَّ بَعـدَ الحَـضَرِ النَـصّاصِ[*]

٤. مِنـهُ لهَـا حَيـثُ يَكـونُ الخـاصي يَكـشِرُ عَـن نـابٍ لَـهُ قَـرّاصِ[2]

---

(١) أبو نواس، ديوانه (دمشق) ٢: ٣٠٩-٣١٠؛ ديوانه (بيروت)، ص٦٤١.

(*) ١ - الزمع: جمع زمَعة، وهي شبه أظفار الغنم في الرسغ في كل قائمة زمعتان كأنما خلقتا من قطع القرون. والدلامص: البراق، وكذلك الدلاص.

(*) ٢ - الخصاص: الثقب الصغير. وكل خرق فب باب ومنخل وبرقع ونحوه. الضمر: جمع ضامر. والخماص: جمع خميص، وهو الضامر أيضاً.

(*) ٣- الشواصي: جمع شوصاء، وهي الشرسة الخلق. الحضر: نوع من الجري. النصاص: البالغ أقصى الجري.

(٢) يستدعي هجوم كلاب الصيد على خِصْيَتَيْ الثور إلى الذهن، بالضرورة، أيقونيةَ ذبح الثور المِثْرِيِّ Mithraic Bull [نسبة إلى مثرا Mithras إله النور، والمقصود بالذبح هنا هو نوع من التضحية]- حتى لو كان الثور في هذه الصورة الأيقونية تهاجمه الكلاب (أو الكلب) من الأمام، إذ تُصَوَّرُ الكلابُ وهي تَلْعَقُ الدمَ المندفع من الجرح الذي أحدثه خنجر الإله مثرا في عنق الثور. وفي بعض الصور الأيقونية يتحول دم الثور المثراوي إلى سنابل قمح تنبت من الجرح. وامتداداً إلى مقارنات أبعد متصلة بالموضوع نفسه، فإن الثور المِثْرِيَّ يُصَوَّرُ، في بعض أيقوناته التمثالية، وقد رفع رأسه بتشنج، في حين يسحبه مثرا من أنفه، بحيث تظهر أسنانه السفلى الأمامية. ومع ذلك، فإن خِصْيَتَيْ الثور يهجم عليها عقرب، وفي بعض الصور الأخرى، يهجم عليها أسد-بما أنه يظهر في أقدم الصور أن الصراع هو بين الأسد، والثور. [وهذا يستدعي إلى ذهني بصورة لا حيلة لي فيه unharnessed mind بقايا الصراع بين ''الأسد، ووحيد القرن،'' في شعارات النبالة الإنجليزية.] من أجل وجهة نظر عن العقيدة المِثْرِية Mithraism ، انظر ديفيد أولانسي، **أصول الأسرار المِثْرِيَّة: الكونية والخلاص في العالم القديم،**

=

٥.أَرنَبَــةً سَــوداءَ كَالعَنَــاصي بِهــا يُعــاطي وَبِهــا يُعــاصي(*)

***

٦.يَــصيدُ بِــالقُربِ وَبِالأَقــاصي كُــلَّ سَــمينٍ دَهِــنٍ رَقّــاصِ

هنا يأخذ أبو نواس على عاتقه، بطريقة انتقائية بقدر ما هي ابتكارية، أن يُساوِقَ بين عناصر موضوعاتية وموتيفية مختلفة تنتمي إلى الطبيعة البدوية الأصلية للقصيدة. وهذه العناصر، خصوصاً بين البيتين ٢ و٣ من قصيدته، تقع بنيويًّا على خلاف مع العلامية semiosis التي تقررها البنية النمطية للقصيدة. وهكذا فإن لا ''الغدو/ الخروج الذاتي'' القيسي الضمني للصيد الفروسي في القصيدة القديمة، ولا الاستحضار الجاهلي العميق للرحيل المتجذر في ''ليلة الثور'' في طردية أبي نواس يخفق في ترجيع أصداء الإقحام الغريب، كما هو الحال في البيت ٢: ''**صَبَّحتُهُ بِضُمَّرٍ خِماصِ.**'' وبعد تقديم هذا الترجيع الموتيفي إلى طردية أبي نواس، يصبح من الواضح أنه لا الثور ولا كلاب الصيد تتناسب ''بنيويًّا'' مع ''الصيد الفروسي'' لامرئ القيس، وإنما هما مختاران من الرحيل الجاهلي، حيث =

Davi Ulansey, *The Origins of the Mithraic Mysteries: Cosmology and Salvation in the Ancient World* (New York, Oxford University Press, 1989),

وخصوصاً الفصل ٦، ''معنى ذبح الثور،'' ص٩٠-٩٤ بخاصة. [كان مِثرا إلهاً أسطوريًا للقبائل الآرية التي استقرت في فارس القديمة .كما أن مثرا الذي يُعرف أيضًا بميثراس ـ هو إله الشمس مثرا نفسه الذي يظهر في كتب الفيدا الهندوسية الأربعة. وكان مثرا ـ طبقًا للوثنيات الزرادشتية ـ إلهًا للنور، وذا ارتباط وثيق بالشمس. ويقال إنه حليف للإله الأسمى أهورا مازدا وبقيادة أهورا مازدا حارب مثرا والآلهة الأخرى أنجرا مينيو، إله الشر الزرادشتي. قام الفرس بنشر ديانة مثرا، المسماة الميثرية، في مختلف أرجاء آسيا الصغرى. وانتشرت هذه النِّحلة خاصة وسط الجنود والعبيد الرومانيين الذين قاموا بنشرها داخل أوروبا بحلول عام ١٠٠م. وكانت المثرية تُعدُّ منافسة للنصرانيَّة حتى القرن الرابع الميلادي-المترجم].

(*) ٥- الأرنبة: طرف الأنف. والعناصي: القليل المتفرق من النبت وغيره والشعر المتفرق في الرأس- المترجم.

''لوحة الحيوان'' الخاصة بصيد الثور، بما فيها من أليجورية درامية، وغنائية مفعمة بالعواطف،[1] ولكنها الآن لم تعد ''بطولية،'' ولا ''درامية'' بشكل كلي، وهي بالتأكيد ''غنائية'' على نحو ساخر للغاية فحسب.

كي يُقَدِّمَ الشاعرُ العباسي في هذه الطردية معياراً قويًّا للتأثير الغنائي، مما يُقَلِّلُ من تأثير موتيف الثور الوحشي الممتلئ بالروع وليلة الصائد المخيفة المتجذِّرَة بنيويًّا في الرحيل الجاهلي، فإنه يُخَفِّفُ، ويَنْزَعُ الدرامية من نغمة الطردية، فيما يُقَدِّمُ الموتيفَ الغنائي - الرثائي المقابلَ بشكل بارز عن ''راعي النجوم'' والذي ينتسب بامتياز إلى النسيب الرثائي، ذي الأصل الغنائي على نحو كامل.[2] ومع ذلك، فإذا نظرنا بشكل أبعد إلى النسيج الكلي لهذه الطردية من حيث الانتقاء الموتيفي وضمنه شبكة الغنائية الخاصة به، فينبغي علينا أن نقبل النزوة البنيوية التي يبدو، في النهاية، أنها تغذي غنائيتها الهَشَّة.

يمارس أبو نواس، في مثال آخر، موازٍ للمثال السابق تقريباً، التأثير النسيبي الغنائي بشكل أكثر وضوحاً في البيت الذي يفتتح به الطردية:

١ . يا رُبَّ ظَبي بِمَكانٍ خالِ صَبَّحتُهُ وَاللَيلُ ذو أَهوالِ[3]

هنا يُغَيِّرُ أبو نواس 'ثور' ''لوحة الحيوان'' الضمني، أي ذلك الذي يأتي في رحيل محتمل، إلى لا رحيل بشكل لافت للنظر، من حيث كان الظَبْيُ مُسْتَخْلَصاً من النسيب. أما الصيد اللاحق للظبي الصغير فَيَفْرِضُ على هذه الطردية نفسِها جَوًّا من الغنائية لا مَفَرَّ منه. ومع ذلك، فحتى هذا الظبي ''الغنائي'' يمكن ألا يُجَرِّدَ نفسَه

---

(١) انظر أعلاه، الهامش رقم ١ . وهنا سيكون مفيداً أن نعود إلى إشاراتي السالفة إلى ''لوحات الحيوان'' في الرحيل الكلاسيكي، وخصوصاً تلك الخاصة بالثور.

(٢) من أجل مناقشة شاملة لموتيف 'رعي النجوم،' انظر ياروسلاف ستيتكيفيتش، **صبا نجد**، (الفصل ٤ : ''مراعٍ في السماء،'' وخصوصاً ص١٤٢-١٦٣).

(٣) أبو نواس، **ديوانه** (دمشق) ٢ : ٣١٠؛ أبو نواس، **ديوانه** (بيروت، ص٦٤٦).

كُليًّا من ''الدراما السوداء'' للوحة الثور في الرحيل بما فيها من ''الليل ذي الأهوال''. ولهذا فنحن، في هذه الطردية، نواجه تصادماتٍ بنيويةً لتحولات في المعنى أولية وفرعية، وحتى من الدرجة الثالثة، وكلها في بيت واحد فقط: بَقِيَّةً من ''الغدو الصباحي البطولي'' للصائد؛ وغارةً للصائد على ''مكان فارغ'' مُتْخَمٍ بالهواجس ولم يَعُدْ فضاءَ ''الصيد الفروسي'' وإنما فضاءَ الرحيل الهامشي، والذي تعني فيه عبارة ''صَبَّحْتُه''، التي قابلناها في البيت الثاني من الطردية الموازية للطردية الراهنة، نذيراً بكأس الموت؛ وفي السياق الجديد، فوق كل شيء، مُقَدِّمَةً إلى هذا المسرح المُجَمَّع من شخصية الظبي النسيبية الغنائية بشكل خالص. إن هذه الحالة النفسية ''المختلطة،'' المؤسسة على متطلبات بنيوية-موضوعاتية للقصيدة الكلاسيكية، مع ذلك، لا تحتفظ بنفسها فيما وراء البيت الأول. وتصبح الأبيات السبعة الباقية مُتحررةً من التوتر بنيويًّا وتبدو فقط بطريقة لا سببية مُتأثرةً بالشاعرية الأصلية، ذات البنية العميقة، أو بـ''الدراما'' أو ''الغنائية'' الكامنة. وما يبقى غالباً في معظم الأحيان، كما في الحالة الراهنة، هو جَوٌّ مُخَفَّضُ النغمة، مُبْهِجٌ بدرجة كافية، ''مُعَتَّقٌ'' ونادر: آثار لشيء على وشك أن يفقد ذاته القديمة، أو لشيء لمَّا يَزَلْ في طور التكوين وحسب.

أما الحَبْلُ السُّرِّيُّ الذي لا يزال يربطُ بين لوحات الحيوان في رحيل القصيدة الجاهلية، على الرغم من وجوده ضمنها في لوحة الثور الوحشي بشكل عَرَضِيٍّ وأقلَّ رُسُوخاً عنه في لوحة الحمار الوحشي،[1] فهو موتيف ''الصائد البائس،'' الذي يجمع بين تَرَسُّبات موضوعاتية يمكن أن يُنْظَرَ إليها بوصفها أنثروبولوجية، اجتماعية، سردية-درامية، ولكن أيضاً بوصفها غنائية-رثائية.[2] إن المجال الشعري

(١) إن ورود موتيف ''الصائد البائس'' بشكل واضح-بين الثور، والحمار الوحشي-في القصيدة الكلاسيكية (من الحقبة الجاهلية وحتى الأموية) معكوس.

(٢) من أجل مناقشة لي حول ''الصائدين البائسين،'' انظر الهوامش أرقام ٧، ١٩، و٢٦ أعلاه.

الواسع الذي تَعايَش معه هذا الموتيف، وفي الحقيقة نَمَا معه، خلال كل الحقب الكلاسيكية ما قبل العباسية (الجاهلية، المخضرمة، والأموية) تكشفُ عن شيء ما في موتيف ''الصائد البائس'' في القصيدة النموذجية كان فاتناً، وجَذَّاباً وتقريباً محُبِطاً بشكل ساخر معاً، للشاعر البدوي العربي: سواء أكان هذا الشيء الانفعالات والدراما الناتجة عن المواجهة مع عناصر من الصحراء غير المستأنسة، إغراءً للشاعر الكلاسيكي الهامشي كي يغوص في الجوانب الاجتماعية للظرف الإنساني،[1] أم كان فرصة ضمن مفهوم شعري خالص لوصف أسلحة معينة (القوس) وتصنيفها، أو وصف الحيوانات أنفسها. وعلاوة على هذا، فإن موتيف الصائد البائس المتطور موضوعاتيًّا كان قد أُفْرِدَ من القصيدة، وتحَوَّلَ في النهاية إلى نوع الطردية القائم بذاته.

في مقابل هذه الخلفية من الفتنة بموتيف شعري عتيق وصموده الشكلي، كان أبو نواس قادراً على ترشيح (تَسَرُّب) الصائد البائس في قصيدة الصيد الجديدة/ الطردية لديه، وبسبب هذا، استطاع أيضاً أن يستخدم الموتيف بطريقة المحاكاة الساخرة (الباروديا)،[2] على عادته في تناول الموتيفات السائدة الأخرى في مطالعه

---

(١) انظر مدخلاً لبلورة الحالة البائسة للصائد في القصيدة المخضرمة، توماس بوير، ''قصيدة المزرد من الفرسان الأغنياء والصائد الفقير،''

Thomas Bauer, ''Muzarrids Qaṣīde vom reichen Ritter und dem armen Jäger,'' in Wolfhart Heinrichs and Gregor Schoeler, eds., *Festschrift Ewald Wagner zum 65, Geburtstag,* Vol. 2 of Studien zur arabischen Dichtung (Beirut: for Franz Steiner Verlag Stuttgart 1994), pp. 42-71.

ولكن انظر كذلك ي. ستيتكيفيتش، ''الصيد في الشعر العربي الكلاسيكي،'' ص١٠٩-١١٩.

(٢) ومع ذلك، فإن الطردية التي أشير إليها هنا، والتي تبدأ بـ''وقانص محتقر ذميم،'' والتي تظهر في **ديوان أبي نواس** (دمشق) ٢: ٢٧٩، ٢٨٦ في قسم الطرديات ''بين الصحيح والمنحول،'' ''لا يحققها له'' محقق الديوان. ولإيفالد واجنر ترجمة ألمانية لهذه الطردية في كتابه **دراسة حول الأدب العربي في الحقبة العباسية المبكرة**، ص٢٨٨-٢٨٩. وتعليقه المختصر على القصيدة لا يخرج في أفضل أحواله =

النسيبية الزائفة وقصائده الخمريات والاجتماعيات. وهكذا فإن إحدى طردياته مقصود بها أن تكون محاكاة ساخرة لعنكبوت تافه، لكنها في الحقيقة كذلك، محاكاة ساخرة لموتيف الصائد البائس، وتحتفظ بتأثيرها بوصفها ذكرى ضمنية نصية فرعية خلال معظم القصيدة:

١.وَقــانِصٍ مُحتَقَــرٍ ذَمــيم	كَــدرِيٍّ لَــونِ أَغــبَرٍ قَتــيم
٢.مُــشتَبَكِ الأَعجــازِ بِــالحَيزوم	وَمُخْــرِجِ اللَحظَــةِ بِالخَيــشوم
٣.أَضــيَقُ أَرضــاً مِــن مَقــام المــيم	أَو نُقطَــةٍ بَــينَ جَنــاح الجــيم
٤.لَــيسَ بِقِعديــدٍ وَلا قَيّــوم	وَلا عَــنِ الحيلَــةِ بِالــسَؤوم
٥.لا يَخلِــطُ الهَيمَــةَ بِــالتَنويم	مُــنخَفِضٌ في كَنَــفِ النعــيم(*)
٦.بَــينَ نِتــاجَي حَــبَشٍ وَروم	في ظُلَــلِ الــذَروَةِ وَالعُلجــوم(*)
٧.كَــأَنَّما دَبيبــهُ في النــيم	دبيــب خمــر بُزلَــت خرطــوم(*)
٨.أسرع مــن كــرَّة طــرفٍ يُــومي	أَو نَهــضةٍ تَــنهَضُ في نَــؤوم
٩.أَشــجَعُ مِــن ذي لُبَــدٍ هَــضيم	حَتّــى اِحتــوى عالِيَــةَ التَمــيم
١٠. بُؤسَــــى لَــــهُ	مِــن هالِــكٍ مَعــدوم

الحياد البنيوي/ السيميوطيقي لتشبيه ذي طبقات؟

من ناحية أخرى، هناك مثال مُتَشَعِّبٌ، أو مجَالٌ من الأمثلة، على النزوع

=

عن كونه مختصراً ومفتقراً بالتالي إلى أي إيحاء موضوعاتي-شكلي ممكن عن ظاهرة ''الصائد البائس'' وما يمكن أن يتصل بها من توابع لوحة الحيوان العتيقة.

(*) ٥- الهيمة: هز الرأس من النعاس. ويروى الشطر الثاني ''... في كنف التشويم''، والتشويم حفر التراب.

(*) ٦- العلجوم: البستان الكثير النخل.

(*) ٧- السيم: الإبل السائمة. الخرطوم: من أسماء الخمر.

الأسلوبي الواضح أكثر منه الموضوعاتي-البنيوي في شاعرية أبي نواس. ففي الأساس، يحدث هذا عندما لا تكون شاعريته، أو عندما لا تزعم أنها، ''مسكونة'' بحضور بنيوي-عميق ممتد من النموذج البنيوي لـ''القصيدة القديمة،'' بما فيه من تحولات المعنى السيميوطيقية الضمنية-أو تياراته المضادة، ولكنها، بدلاً من ذلك، تكون نقطة عبور لـ'**تشبيهات**' غير ذات تأثير [في المعنى]. ومثال على ذلك، وبشكل بارز، حالة التشبيه المحايد بنيويًا ''كَالكَوْكَبِ الدُّرِّي.'' وهكذا، فإن أبا نواس سَيُقارنُ، كلبَ الصيد، عندما يصفه، في اندفاعه المُنْقَضِّ على فريسته بتأثير مرئي وحركي لـ''كَوْكَبٍ دُرِّيّ [كاللؤلؤ] في انخراطه،'' أي كالشهاب المُتَّقِد في سقوطه السريع، والمُقَدَّر سَلفاً، إذا جاز التعبير:

كَالكَوكَبِ الدُرِيِّ في اِنخِراطِهِ عِندَ تَهاوي الشَدِّ وَاِنبِساطِهِ[1]

أو عندما يصف الانعطافات غير المتوقعة لثعلب مُطَارَد:

فَانْصاعَ كَالكَوكَبِ في اِنحِدارِهِ لَفْتَ المُشيرِ مَوهِناً بِنارِهِ[2]

وهكذا أيضاً، يُشَبِّهُ الشاعر الجَرْيَ غيرَ الاعتيادي لكلب الصَيْد بسَهْمٍ مُوَجَّهٍ إلى هدفه أولاً، ولكن في اللحظة نفسها، مرةً أخرى، يُشَبِّهُهُ بكَوْكَبٍ دُرِّيٍّ مُنْحَدِرٍ إلى الأفق:

كَأَنَّهُ سَهمٌ إِلى غايَةٍ أَو كَوكَبٌ في الأُفقِ مَحدورُ[3]

وهكذا، إذن، في سياق مُعَقَّدٍ من التضمين في طردية أخرى (الأبيات ٤-٦)، مقصودٌ منها أن تثيرَ الخيالَ بتصوير البراعة والسرعة التي لدى (سِراح)، كلب صيد الشاعر (البيت ٦)، لا يُشَبَّهُ الكلبُ بكوكب دُرِّيٍّ فحسب (البيت ٥)، وإنما يُصَوَّرُ أنه يَتَخَطَّاهُ [في سرعته]:

---

(١) أبو نواس، **ديوانه** (دمشق) ٢: ١٩٦)؛ أبو نواس، **ديوانه** (بيروت)، ص٦٢٥.

(٢) أبو نواس، **ديوانه** (دمشق) ٢: ٢٠٩، البيت ١٤؛ أبو نواس، **ديوانه** (بيروت)، ص٦٣٠، البيت ١٤.

(٣) أبو نواس، **ديوانه** (دمشق) ٢: ٢٧١، البيت ٦)؛ أبو نواس، **ديوانه** (بيروت، ص٦٣٥، البيت ٦).

وَلا اِنقِـضاضُ الكَوكَـبِ المُنـصاح   وَلا اِنبِتـاتُ الحَـوأَبِ المُنـداح[1]

يحتوي ديوان أبي نواس كذلك على مثال متصل بموتيف الكوكب [الدُّرِّيِّ] في طردية يمكن أن تكون ''من المنحول إليها'' وهو مثال، وإن لم يكن في شكل تشبيه، ولكنه لمَّا يزل واقعاً على السمة الخاصة بالسرعة من خلال ''فَهْدٍ'' يُمَثِّلُهَا. وهنا يأتي المثال في شكل 'إضافة' مبتكرة على نحو رائع، ''كَوْكَبِ عِفْرِيت،'' أي مثل كَوْكَب دُرِّيٍّ لِعِفْرِيتٍ من الجِنِّ.[2]

في استطراد مفروض (علينا) تأويليًّا ويُعَدُّ من سِمات التناص الخاص بالقصيدة العربية، يمكننا كذلك أن نتخذ خطوات أبعد بأن نعود إلى الماضي العربي ''المعاصر'' ''topical'' [في موضوعه]، الوثيق الصلة خاصةً بأبي نواس-كما نعود إلى فتح كُوَّةٍ جانبية (ضيقة) للرؤية على نمط معين من تطور ''معاصر'' وثيق الصلة بالموضوع؛ ذلك لأن تشبيه ''الكَوْكَب الدُّرِّي''، مثله مثل كثيرٍ مما في اللغة الشعرية لأبي نواس، يَسْتَمِدُّ، أيضاً، شاعريتَه المبرهَن عليها من لغة القصيدة الجاهلية. ومع ذلك، فإن هذا التشبيه اللافت للعين والخيال، في سوابقه في [تلك] القصيدة، لا يتبع توجيهات وظيفية ومعنوية خاصة، كما يمكن أن يكون الأمر بالنسبة إلى موتيفات أو صور، هي، في حد ذاتها، ''مُتَجَذِّرَةٌ-بنيويًّا'' وتقريباً

---

(١) أبو نواس، **ديوانه** (دمشق) ٢: ٢٨٩، البيت ٥؛ أبو نواس، **ديوانه** (بيروت)، ص٦٣٧، البيت ٥. [المنصاح: المنحط. الحوأب: الدلو. المنداح: الواسع-المترجم].

(٢) أبو نواس، **ديوانه** (دمشق) ٢: ٣١٦، البيت ٩؛ أبو نواس، **ديوانه** (بيروت)، ص٦٤٩-٦٥٠، البيت ٨. [والبيت:

فَانصاعَ مُرقَدًّا عَلى مُرقَدِّهِ   كَأَنَّهُ حِينَ انفَرى في شَدِّهِ
وَامتَدَّ لِلناظِرِ في مَرتَدِّهِ   كَوكَبُ عِفريتٍ هَوَى لِعِدِّهِ

ولابن الرومي هذا البيت في وصف قصيدته:

خُذها تَبُوعاً لمَنْ وَلَّى مُسَوَّمَةً   كَأَنَّها كَوكَبٌ في إثرِ عِفريتِ

-المترجم].

''مُغْلَقَةٌ - بنيويًّا'' في أقسامها الخاصة بالقصيدة - سواء أكان ذلك في النسيب، الرحيل، أم الفخر/ المديح. ولهذا، نستطيع أن نستنتج أن تشبيه الكوكب الدري، عندما يتحرك، في سوابق القصيدة الكلاسيكية ما قبل العباسية، من قسم بنيوي ''خاص'' في القصيدة إلى قسم آخر، فإنه لا يُكَوِّنُ إحلالاً، أو تجاوزاً بنيويًّا لافتاً للانتباه، كما أنه لا يَتَضَمَّنُ أيَّ ''عَدْوَى'' أو تحَوُّلاً سيميوطيقيًّا ''لا يُمْكِنُ تجَنُّبُه.''

وهكذا في قصيدة من تسعة أبيات لعبد الرحمن بن علي بن علقمة، فإن السياق المؤطر لـ''الكوكب الدري'' هو سياق الفخر (بنيويًّا) وعلى نحو بارز؛ وفي داخل هذا 'الفخر'، وليس 'الرحيل،' تقع رحلة الشاعر البدوي (البيت ٧): في 'وقت' من الواضح أنه محُدَّدٌ بـ''الكوكب الدري'' بوصفه ''نجمة الصباح [فينوس]'':

٧. أَورَدتُها وَصُدورُ العيسِ مُسْنَفَةٌ وَالصُبحُ بِالكَوكَبِ الدُرِيِّ مَنحورُ[1]

---

(١) علقمة الفحل، **ديوانه**، تحقيق لطفي الصقال، درية الخطيب وفخر الدين قباوة (حلب: دار الكتاب العربي بحلب، ١٣٨٩/ ١٩٦٩)، ص١١٣ (القصيدة رقم ٩، البيت ٧). [العيس: الإبل، مسنفة: مشدودة بالسناف، وهو حبل يشد من حزام البعير إلى خلف الكركرة حتى يثبت الرحل. والكوكب الدري: المراد به الزهرة، وهي نجم يطلع قبل الفجر. قال ابن سعيد المغربي الأندلسي في كتاب عنوانه المرقصات والمطربات: معاني الغوص في شعرعلقمة معدومة. وأقرب ما وقع له قوله: أوردتها .. البيت. يشير إلى أن كوكب الصبح مثل سنان الحربة طعن به فسال منه دم الشفق، وإذا تبين هذا المعنى كان من المرقصات، وقد بينته في قولي:

كم زُرتُهُ وَرواقُ الليلِ مُنسدِلٌ مُسهم راقَ إعجاباً بأنجمهِ
وأُبتُ والصبحُ مَنحورٌ بكوكَبهِ وسائلُ الشفقِ المحمرِّ مِن دَمِهِ

[انظر شرح ديوان علقمة الفحل، بقلم السيد أحمد صقر، ومقدمة لزكي مبارك (القاهرة: المكتبة المحمودية، ١٣٥٣ هـ/ ١٩٣٥م)، ص٤٥-٤٦، هامش٣-المترجم].

ولحازم القرطاجني هذا البيت من قصيدة:

وعقدُ درٍّ كأنَّ النحرَ منك به صُبْحٌ بكوكبهِ الدُّريِّ منحور

-المترجم].

أو يكون الثور الوحشي المؤطَّر ''بنيويًّا'' في ''لوحة الحيوان'' التقليدية، مثل ''كوكب دري،'' في قصيدة كاملة تتكون من النسيب-الرحيل ذات ٤٤/ ٤٦ بيتاً للنابغة الذبياني، يَنْقَضُّ على كلاب الصيد ويُبادِرُها بالهجوم.

فَـانْقَضَّ كَالكَوْكَـبِ الـدُّرِّيِّ مُنْـصَلِتاً   يهْـوي وَيخْلِـطُ تَقريبـاً بِإحْـضارِ[1]

وفي سياق رحيل آخر، يتكلم الشاعر الجاهلي بشر بن أبي خازم الأسدي، دون

---

(١) [النابغة الذبياني]، **ديوان النابغة الذبياني**، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، ط٣ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٠)، ٢٠٤ (القصيدة رقم ٦٥، البيت ٤٢)؛ **ديوان النابغة الذبياني**، تحقيق كرم البستاني (بيروت: دار صادر، د. ت)، ص٥٤ (البيت ٤٥).

لكلمة 'كوكب' (والجمع 'كواكب')-دون الصفة الملازمة لها 'دُرِّيّ'، في الشعر الجاهلي كما في الشعر العربي المتأخر والذي احتفظ بجوهره الغنائي وعلاقته بالنسيب، صدى قوي بدرجة متساوية. وهنا، مع ذلك، ترتبط الكلمة بشكل مرن بكلمة مرادفة، 'نجم' (والجمع 'نجوم'). وهكذا فإن النابغة الذبياني نفسه الذي استعمل بصورة فعالة التشبيه 'المتضمَّن' 'كالكوكب الدري' عندما كان يصور الثور المدفوع بانفعالاته في قسم الرحيل من قصيدته، يبدأ بشكل قوي نسيباً رثائيًّا لقصيدة كاملة تتكون من نسيب ورحيل فحسب [**ديوانه**، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، ص٤٠ (القصيدة رقم ٣، البيتان ١-٢)] باستحضار ليلة بطيئة الكواكب، وبرعي النجوم:

كِلينـي لِهَـمٍّ يـا أُمَيمَـةُ ناصِـبِ   وَلَيـلٍ أُقاسـيهِ بَطـيءِ الكَواكِـبِ

تَطـاوَلَ حَتّـى قُلـتُ لَـيسَ بِمُـنْقَضٍ   وَلَـيسَ الَّـذي يَرعـى النُجـومَ بِآئِـبِ

ومن أجل وضع 'الكواكب' و'النجوم' بشكل أوسع في ''قبة السماء'' الشعرية العربية الكلاسيكية، انظر، تحديداً بداية من البيتين المذكورين أعلاه للنابغة الذبياني الجاهلي في منفاه الغساني، ومن هناك عَبْرَ كثير من الشعر الغنائي-الرثائي-وفي النهاية الرعوي، المخضرم، والأموي، والعباسي الوسيط، والأندلسي الغربي والذي يصور قبة السماء المليئة بالنجوم. ومن أجل ذلك، انظر ي. ستيتكيفيتش، **صبا نجد**، ص١٤٧-١٦٧. إن أموراً، مثل كلية الوجود والدلالة الأدبية للنجوم/ الكواكب والتي تكوِّن ''فضاءً كونيًّا رعويًّا'' عربيًّا حقيقيًّا، لا تكاد تلقى، مع ذلك، اهتماماً خارج الدراسة المذكورة أعلاه [**صبا نجد**]. بل إن حقيقة أنها تُعَدُّ جزءاً مثرياً بشكل هائل للأدب العربي، وليس مجرد ''علم للتنجيم الشعبي العربي القديم،'' لا تلفت نظر الباحثين التقليديين في الأدب العربي في الغرب [**دائرة المعارف الإسلامية**/ الطبعة الجديدة (ليدن: بريل، ١٩٥٥)، مج٨، ص٩٨ (النجوم)]. انظر كذلك حسين جمعة، **الحيوان في الشعر الجاهلي** (دمشق/ بيروت: دانية للطباعة والنشر، ١٩٨٩)، ص٥٦-٥٨.

استعمال نعت ''دُرِّيّ،'' عن حمار وحشي سريع، ''يَنقَضُّ-اِنقِضاضَ الكَوكَبِ؛''[1] في حين يتحدث زميله الشاعر الجاهلي عبيد بن الأبرص، مرة أخرى عن الثور الوحشي، الذي يعكس ظهره الضوء، ''كَالكَوكَبِ الدِرّيءِ يَشرَقُ مَتنُهُ،'' مع ملحوظة القراءة المختلفة لنعت ''الدُّرِّي'' هنا.[2]

إذا ظللنا مع هذا التشبيه المثير للخيال حتى عندما يرفض أبو نواس أن يتبعه، فإننا نتأمل ونلاحظ أنه، بالرغم من إلمام أبي نواس بالمرونة السيميوطيقية لتشبيه ''كالكوكب الدري،'' فإن هذا الشاعر العباسي المتأثر بآيات القرآن لم يحاول أن يَتكَيَّفَ مع شاعرية التشبيه البعيدة المدى، غير المنكمشة، على نحو ما يَسْكُنُ (كالدُّرِّ بشكل عنيد؟) مُتَضَمَّناً في القرآن ٢٤: ٣٥، ''كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ تُوْقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ.''[3] في هذا السياق يُراوِحُ التأمُّلُ النقدي في مكانه: فأبو نواس كان بلا شك واعياً بأن التأثيرات والإمكانات الحتمية لهذا التشبيه الشعري المتميز ولكن الأشبه بالواقع تحت مبدأ الصرفة[4] تقريباً بصفة خاصة في المعجم

---

(١) بشر بن أبي خازم الأسدي، **ديوانه**، تحقيق عزة حسن، ط٢ (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٣٩٢/ ١٩٧٢)، ص٣٧.

(٢) عبيد بن الأبرص، **ديوانه** (بيروت: دار صادر/ دار بيروت، ١٣٨٤/ ١٩٦٤)، ص٦٠. إن هذه القراءة المائعة للنعت-بين 'دُرِّي' و'دِرِّي'-تبدو بسيطة من الناحية اللغوية بقدر ما هي معقدة من الناحية الإيديولوجية/ السيميوطيقية، بالنظر إلى تدخل المحقق ورغبته في تجنب الدخول في مواجهة نصية-هرمينوطيقية خاسرة مع الآية القرآنية ٢٤:٣٥. [النجوم الدَّرَارِئ التي تَدْرَأُ أي تَنحَطُّ وتَسير؛ قال الفرّاءُ: الدِّرِّيءُ من الكَواكِب: الناصِعة؛ وهو من قولك: دَرَأَ الكَوْكَبُ كأنه رُجِمَ به الشيطانُ فَدَفَعَه. قال ابن الأَعرابي: دَرَأَ فلان علينا أي هَجَم. قال والدِّرِّيءُ: الكَوكَبُ المُنْقَضُّ يُدْرَأُ على الشيطان، وأَنشد لأَوْس بن حَجَر يصف ثَوْراً وحْشِياً:

فانْقَضَّ، كالدِّرِّيء، يَتْبَعُه نَقْعٌ يَثُوبُ، تخالُه طُنُبَا

- المترجم].

(٣) [يشير المؤلف هنا إلى اعتماده على ترجمة عبد الله يوسف علي للقرآن إلى الإنجليزية-المترجم].

(٤) من أجل تناولي لمصطلح 'الصرفة'، انظر ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''المصطلح الهرمينوطيقي =

القرآني وأسلوبه[1]- جِدُّ قريبة، ومع ذلك جِدُّ بعيدة من ''نجمة الصباح'' العتيقة و''الكوكب الدُّرِّي/ الشِّهابي'' في الطردية العباسية.

وإذا تقدمنا تأريخيًّا مع المرات التي ورد فيها تشبيه ''كالكوكب الدري'' في التقليد الشعري العربي، فإننا نصل إلى الشاعر المخضرم العجاج بن رؤبة، إذ يذكر في قصيدته (الرجز) السينية المفتوحة التي تتكون من تسعة وتسعين بيتاً، الثورَ الوحشيَّ في لوحة الرحيل في **صراعه** *agon* المنتصر مع كلاب ''الصائد البائس'' (البيت ٤٨) [غَدا يُباري خَرِصاً وَاستَأنَسا]، في حين يبدو الثور في مقام أعلى كما لو كان بصورة تمجيدية [تُذَكِّرُ بامرئ القيس]؛ ''**كَالكَوكَبِ الدُرّيِّ يَعلو الأَوعَسا.**''[2] وهكذا يستطيع المرء أن يزعم أننا نجد هنا بالفعل، في قصيدة الرجز للعجاج بن رؤبة، تبصراً ليس إلى النبض السيميوطيقي فيما وراء معنى تطور [التشبيه]، وإنما

=

العربي: التناقض الظاهري وإنتاج المعنى،''

Jaroslav Stetkevych, ''Arabic Hermeneutical Terminology: Paradox and the Production of Meaning,'' *Journal of Near Eastern Studies*, 48, no. 2 (April 1989): 85-87.

(١) إن إشارة واضحة إلى الآية القرآنية ''كأنها كوكب دري''-وخصوصاً في سياق الآية القرآنية ٢٤: ٣٥-لم تكن لتكون في متناول اليد بأي شكل ساخر، أو منطوٍ على إظهار المهارة في اللعب بالكلمات، أو حتى متجاوزة لأكثر من تمرين بلاغي، على يد أبي نواس بطبيعته الهازئة. إن الصرامة العقابية للإعجاز كانت ستأخذ حينئذٍ موقعها الراسخ. ومع ذلك، فلم تكن هذه هي حالة الحرية التي تمتع بها أبو نواس بشكل ضئيل والتي سمح لنفسه بها في مواجهة الآية القرآنية ٧٦: ١٤، فقد أعاد الشاعر، بأسلوب بلاطي، صياغة اللذات الفردوسية المذكورة في القرآن. من أجل الأبيات المتصلة بالموضوع في شعر أبي نواس، انظر النص والإشارات البيليوجرافية في ي. ستيتكيفيتش، **صبا نجد**، ص١٦٩-١٧٠، ٢٢٦، ٢٨٦-٢٨٧ (هامش ٣).

(٢) العجاج بن رؤبة، **ديوان العجاج**، رواية عبد الملك بن قريب الأصمعي، تحقيق عبد الحفيظ السطلي، ٢ مج. (دمشق: مكتبة أطلس [١٩٧١])، ١: ١٩٨ (القصيدة رقم ١١). [الأوعس: الرمل تغيب فيه القوائم-المترجم].

نظرة-مرآوية للقصة الشعرية عن ''مصدر المصدر.''

وبشكل تام في الحقبة الأموية فإن الشاعر الأخطل هو الذي، في قصيدة من أربعة وخمسين بيتاً على قافية اللام المفتوحة، ''يستبدل'' برحيل القصيدة المركَّب ''خلاصةً مركزيةً'' للوحةِ الحيوان في صيد الثور الوحشي، إذ نَجِدُ، في البيت ٢١ من أبيات الصيد، الثورَ المُطارَد موسوماً بـ''الكَوْكَب الدُّرِّيّ'':

فَانصاعَ كَالكَوكَبِ الدُرِيِّ جَرَّدَهُ   غَيثٌ تَقَشَّعَ عَنهُ طالمَا هَطَلا(١)

وهكذا أيضاً، مرةً أخرى في مشهد صيد الثور الوحشي، فإن الشاعر الأموي كذلك النابغة الشيباني يُشَبِّهُ الثورَ المباغَت-لكن-المنتصر بـ''كَوْكَبٍ دُرِّيّ'' (البيت ٤٠):

وَانصاعَ كَالكَوكَبِ الدُرِّيِّ مَيعَتُهُ   كَما تَضَرَّمَ وَسطَ الظُلمَةِ القَبَسُ(٢)

يُصْبِحُ الفعلُ ''انصاع'' في مثال النابغة الشيباني، أيضاً، كما في مثال الأخطل،

---

(١) الأخطل، **ديوان الأخطل التغلبي**، تحقيق إيليا سليم الحاوي (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٨)، ص٣٤٥. وهنا تعني ''انصاع'' (بشكل واسع): ''تحول،'' ''التفت إلى،'' ''انقلب على عقبيه.'' وفي حد ذاته لا توحي بمعنى ''الانقضاض'' كما في حالة صقور أبي نواس. ويدعم هذا الجانب في نص الأخطل البيت ٢٣ من قصيدته:

فَظَلَّ يَطعُنُها شَزراً بِمِغوَلِهِ   إِذا أَصابَ بِرَوقٍ ضارِياً قَتَلا

وعلاوة على هذا-على طريقة القصيدة الكلاسيكية، فإن الثور هو المدافع المنتصر الذي صيد، وليس ''الصقر/ الصائد.'' [انظر للأخطل أيضاً هذا البيت في سياق مشابه، ولكن برواية مختلفة، سبق مثال لها لكلمة ''دري'':

فَانصاعَ كَالكَوكَبِ الدُرّيءِ مَيعَتُهُ   غَضبانَ يَخلِطُ مِن مَعجٍ وَإِحضارِ

-المترجم].

(٢) ماماً كما أنهى بيت ''الكوكب الدري'' للأخطل لوحة الثور (والقسم الموضوعاتي ذي الرحيل الزائف)، فعل النابغة الشيباني أيضاً في بيته رقم ٤٠ الذي يؤدي إلى الانتقال الموضوعاتي/ البنيوي من الرحيل إلى المديح في قصيدته المشار إليها هنا [**ديوان النابغة الشيباني** (القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٣٥١/ ١٩٣٢)، ص٢٨].

بإبهاماته الدلالية والسيميوطيقية العديدة، كما بكونه دائماً بَقِيَّةً من سياقات الصيد في الرحيل الكلاسيكي، الكلمةَ الافتتاحيةَ في المشهد. ومع ذلك، فإن ما ينبغي ملاحظتُه هو أنه في الصياغة السياقية في تشبيه النابغة الشيباني، هو المعنى الموهِمَ بـ''كوكب دري'' لديه، الذي يمكن أن يحمل كذلك ''نغمةً'' خاصةً بـ''كوكب نجمي/ شهابي'': وهكذا يقترب من المعنى/ الصورة المقصودة لاحقاً بطريقة واضحة من خلال الحامل العباسي الفني، أبي نواس،[1] حتى لو كانت [الصورة]-

(١) في تحول، أو تطور، سيميوطيقي آخر، وإن كان ما بعد نواسي، يسمح الشاعر العباسي البحتري لتشبيه ''الكوكب الدري'' بأن ينسلخ عن ''ماديته'' العتيقة المتصلة بالنور بوصفه استعارة للسرعة والمادية القاسية للصراع بين الصائد والطريدة-بما في ذلك استعارات السرعة والصراع التي نجدها في صراع الصيد البلاطي لدى أبي نواس-كي يدخله في معنى أقرب لذلك الذي في سورة النور بالقرآن (٢٤: ٣٥)، وإذا كان هذا لا يتم من خلال ميتافيزيقية التشبيه، فبالتأكيد من خلال السماح بخلق ''جو وظرف أخلاقي،'' والذي، ربما، بطريقة صعبة أكثر منها مبرئة، يمكن أن يكون له علاقة بأقل القليل من ''جوه وظرفه الأخلاقي.'' وهكذا يقول البحتري في قصيدة مدح قصيرة (١١ بيتاً) لأحد رجال البلاط المتنفذين صالح بن وصيف، والذي يبدو أن له يداً في خلع الخليفة المعتز بالله واغتياله [البحتري الطائي (أبو عبادة الوليد بن عبيد)، **ديوان البحتري**، تحقيق حسن كامل الصيرفي، ط٣ (القاهرة: دار المعارف [ط١، ١٩٦٣]، القصيدة رقم ٧٢١:

٨. صَـــحَّت مَذاهِبُـــهُ فَـــآضَ مُهَـــذَّباً   كَالكَوكَـــبِ الـــدُرِيِّ أَشرَقَ وَاعـــتَلى

وانظر **ديوان البحتري**، ص٤٦٦ [القصيدة رقم ١٩١]. وفي قصيدة أخرى، بالقافية نفسها، وفي سياق رؤية ليلية حالمة بالوجود مع المحبوب على ضفاف الفرات [ورد هكذا سهواً، والوارد في القصيدة دجلة]، يقترب البحتري أكثر ما يكون من المصدر الصوري للتشبيه القرآني في الآية ٢٤: ٣٥. وهكذا في البيت ١٧ من هذه القصيدة في مدح الخليفة المعتز بالله [**ديوانه**، ص١٦٤٨ (رقم ٦٤٢)]:

١٧ . كَالكَوكَبِ الدُرِيِّ أَخلَصَ ضَوءَهُ   حَلَكُ الدُجى حَتّى تَأَلَّقَ وَانجَلى

ولا يبدو أن ثمة مكاناً لتشبيه آخر، أو استعارة أخرى عن ''الكوكب الدري'' في الشعر العربي أكثر مما رأيناه أو عرضنا له حتى الآن-سوى على مستوى كمي، على نحو ما نرى في الصنوبري الذي يضيف إلى ممدوحه، ''الكوكب'' محاطاً برجال بلاطه ''الكواكب'':

كالكَوكَـــبِ الـــدُرِيِّ حَفَّـــ   ـــتْهُ كواكبُـــهُ الـــدَّراري

=

حينئذٍ- مجردةً من كلِّ بَدَاوَتِها.

خاتمة

في حَسَاسِيَّةٍ نَهِمَةٍ إلى التعبير لدى أبي نواس، وربما حتى بطريقة أكثر مباشرةً داخلَ وَعْي هذا الشاعر بالتحولات الجذرية لِقُوَى المجتمع العباسي، ومُيُولِه في عملية التخلي عن بداوة الصحراء الأساسية، والدخول، بدلاً من ذلك، وتقريباً باندفاع مُتَهَوِّرٍ، إلى الجَوِّ الحَضَرِيِّ؛ وتحديداً ''البلاطي'': لم تَقُمْ الطرديةُ هنا، وفي اللحظة نفسها فقط باستكمالِ محُيطِها الشكلي الضيق والالتفاف حوله، ولكنها قامت تقريباً باستنفادِ نفسها بالفعل. ومع ذلك، فإن الطردية كانت، [في وجودها] مع أبي نواس في المركز السطحي الخلاَّق لبروز نوعها الشعري، وعلى الرغم من ''الرفض'' الواسع المُعْلَن والمُطَبَّق من قِبَلِه لِلالتزام بالتقليدية الشعرية، قد أُتخِمَتْ، على يَدَيْهِ، بماضٍ شِعْرِيٍّ عَرَبيٍّ عَتيقٍ كانَ قد ظَلَ رَجْعِيَّ النظرة، مُتَجَزِّئاً بَلاغيًّا، ومُشَتَّتاً بُنْيَوِيًّا في اعتماده على عناصر القصيدة التقليدية. كذلك فإننا إذا نظرنا إلى الطردية المتأخرة، بوصفها نوعاً شعريًّا، من واقع أفضلية لحظتنا التاريخية- النقدية في استعادة الماضي، وتَبَصُّرِ مَسَار المستقبل-من خلال النظرة الشمولية التاريخية المتعددة إلى الأنواع الدرامية المُوَلِّدة، وكذا إلى الأنواع الأدبية المُسْتَنْفَدة بشكل بطيء، أو حتى بشكل مفاجئ-وجدناها قد أخفقت في الاحتفاظ بدورها القريب من المهيمن للنوع ''البلاطي'' الذي تمَتَّعَتْ به في جيل أبي نواس. وإنْ

=

[أحمد بن محمد بن الحسن الضبي] الصنوبري، **ديوان الصنوبري**، تحقيق إحسان عباس (بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٠)، ص٥٨؛ أو لدى البوصيري، أو القلقشندي، في مساهمة إلى العادة المنتشرة المتأخرة في الهوس بالعنونة. وهكذا وجدنا العناوين المملوكية من قبيل عنوان قصيدة البوصيري، **الكواكب الدرية في خير البرية**، وهو عنوان قصيدته في المديح النبوي المعروفة بـ''البردة؛'' أو عنوان مقامة القلقشندي عن السكرتارية، **الكواكب الدرية في مناقب البدرية**.

نَضَعِ الأمرَ بصورة أكثر تطرفاً، فإن أبا نواس اِحْتَكَرَ نَوْعَ الطردية في ذروة لحظته التاريخية العباسية، إلى الدرجة التي أصبحَ فيها كذلك، بوصفه شاعراً و ''علماً،'' مركزَ الجاذبية لمجموعة الشعراء الذين أضفى عليهم مصداقيته الفنية، وكان مستأمناً عليهم إذ حلَّقوا بحرية، وشاركوا بحماسة عالية، يَصْعُبُ بَيانُ أسبابها في فَنِّ الطردية الذي حَمَلَ بَصْمَتَه. وهكذا أصبح أبو نواس، بوصفه مَرْجِعاً وصَدًى، بالنسبة إلى أجيال الشعراء ''المُكَمِّلِينَ'' له، البدايةَ التي أَضْفَتِ الشرعيةَ على نوع الطردية-في نسيان غير مُقْلِقٍ لأنماطِ الطردية الشكلية، السالفة والتي سَبَقَ إلى طَرْحِها الشاعرُ الأموي المتأخِّرُ الشَّمَرْدَل بنُ شَريك، وأبو النجم العِجلي.[1] لقد صارت الطرديةُ- بما هي-نوع، في هذه اللحظة بصورة أساسية بالنسبة إلى الأجيال اللاحقة، تراثاً نُواسيًّا بما فيه من كلاسيكية نوعية كافية. وهكذا، باختصار، فإن الازدهار العباسي المبكر لهذا النوع الشعري، وافتنان هذه الحقبة بأمثلة وجماليات شكلية للصيد البلاطي لم يحتفظ بهيمنته الشكلية لوقت طويل. فمن الواضح أن الطردية بعد أبي نواس عانَتْ من سحر خاص باختراقها الذاتي الشكلي، بل إنها صارت مُهَدَّدَةً بالذبول. ومع ذلك فإنها، في عملية هيمنتها وكذا هجوعها الطويل، حصلت، بوصفها نوعاً شعريًّا، على ''اسم''ها ومعه، اسم أبي نواس المرتبط بها، والمنقوش بشكل دائم في الوعي الشعري العربي، والوعي بالشكل في الشعر العربي-حتى لو كان تطورها الشكلي الأبعد سيمضي في سُبُلٍ مختلفة إلى حَدٍّ ما عن تلك التي رسمها لها أبو نواس: من قبيل إعادة التركيز على المسافة، والرؤية الشعرية لدى علي بن الجهم (ت ٢٤٩/ ٨٦٣)،[2] أو النسخة العربية من القصيدة الرعوية السَّمَكِيَّة[3] *piscatorial eclogues* للسَّرِيِّ الرَّفَّاء (ت بعد

---

(١) انظر أعلاه، الصفحات الأولى من الفصل.

(٢) علي بن الجهم، **ديوانه**، تحقيق خليل مردم، ط٣ (بيروت: دار صادر، ١٩٩٦)، ص٨٤.

(٣) هنا تعد إشارتي إلى النوع الغنائي الفرعي في عصر النهضة، القصيدة الرعوية السمكية ***piscatorial*** =

٣٦٠/ ٩٧٠)[١] والصنوبري (ت ٣٣٤/ ٩٤٥)،[٢] أو الأرجوزة السردية ذات العيار الكامل من ١٣٦ بيتاً مُصَوِّرَةً، أو ساردةً، خبرةَ صَيْدٍ كاملة، لمَّا تَزَلْ بلاطيةً لدى أبي فراس الحمداني (ت ٣٥٧/ ٩٦٨)؛[٣] وفوقَ كلِّ شيء، ''المُدَوَّنَة'' الفعلية لطرديات ابن المعتز (ت ٢٩٦/ ٩٠٨)،[٤] والتي يمكن أن تُرَى، في رشاقتها الغنائية العالية، بوصفها منافسةً شكليَّةً لتلك التي أنشأها الأستاذ أبو نواس. ولهذا، فإن الطردية ما بَعْدَ النُّوَاسِيَّة تَتَطَلَّبُ، بِكُلِّ ما في الكلمة من معنى، الاعترافَ بزمنها وفَضَائها النقديِّ الخاص.

=

eclogues، إشارة غير مباشرة موضوعاتيًا إلى درجة مفرطة، إلا من حيث المناسبة الاصطلاحية الموفقة-هذا إذا وُجِدَتْ، بهذا المعنى، متقاطعةً مع النوع الفرعي العربي الموضوعاتي، ''الطردية.'' انظر ياكوبو سنازارو، **أركاديا والقصيدة الرعوية السمكية،**

Jacopo Sannazaro, *Arcadia & Piscatorial Eclogues*, transl. and introd. by Ralph Nash (Detroit: Wayne State University Press, 1966), pp. 158-93.

(١) السري الرفاء، **ديوانه**، ٢ مج. تحقيق وتقديم حبيب حسين الحصني (بغداد: المكتبة الوطنية، ١٩٨١)، ١: ٧٩، ٢٧٣-٢٧٥، ٢٨٨-٢٩١، ٤٠٣-٤٠٦، ٤٤١، ٤٤٨-٤٤٩؛ ٢: ٢٩٨، ٣٤٤، ٤٠٨، ٤١٥-٤١٦، ٤٦٠-٤٦٢، ٤٧٢، ٧٢٦.

(٢) الصنوبري، **ديوانه**، ص٤٧٥-٤٧٦.

(٣) أبو فراس الحمداني، **ديوانه**، تحقيق عباس عبد الساتر (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٣)، ص١٨٥-١٩٢. انظر كذلك الهامش رقم ١١ أعلاه.

(٤) ابن المعتز، **ديوانه** (بيروت: دار صادر، د. ت)، ص١٨٥، ٢٠٦، ٢٤٣، ٢٤٥-٢٤٦، ٢٨٢، ٢٨٣-٣٨٥-٣٨٦؛ وعبد الله بن المعتز، **ديوان أشعار الأمير أبي العباس عبد الله بن محمد المعتز بالله الخليفة العباسي**، ٢ مج. تحقيق محمد بديع الشريف ([القاهرة]: دار المعارف، ١٩٧٧)، ٢: ٦٢-١٤٩.



الفصل السابع

طَرَدِيّاتُ ابن المُعتَزّ

اختراقُ الغِنائِية(*)

خلاصة

تُقَدِّمُ هذه الدراسةُ مراجعةً تحليليةً للنوع الشعري لقصيدة الصيد ''الطردية'' على يد الشاعر العباسي ابن المعتز (ت٢٩٦/ ٩٠٨). لقد حانَ الوقتُ لهذا النوع الشعري للطردية أن يصلَ إلى ذروته الثانية بعد رائده العظيم أبي نواس. وبعد تناوُلِ مسائلَ تَتَعَلَّقُ بالنوعِ والعَرُوض (الرجز في مقابل أوزان القصيدة التقليدية)، تُرَكِّزُ الدراسةُ اهتمامَها النقدي على تَغَلُّبِ ابن المعتز على الصياغة الغنائية الافتتاحية الصارمة لمعظم الطرديات، وخصوصاً لأنَّ هذا النوعَ الشعري صاغَه أبو نواس. وفي التغلب على حدود صياغة أبي نواس، والتي لا تُعْطي السَّمْتَ الغنائي للنوع حَقَّه، يُنْجِزُ ابن المعتز اختراقَه للغنائية، وإعادةَ تَفعيلِ النوع. وعَبْرَ قراءةٍ فاحصةٍ وترجمة [إنجليزية] للنصوص الشعرية العربية، تَطْرَحُ الدراسةُ تَحديداً دقيقاً لِتَجَلِّياتِ الغنائية في ذخيرة ابن المعتز من نَوْعِ الطردية.

كلمات مفاتيح

ابن المعتز، أبو نواس، قصيدة الصيد، الطردية، النوع [الشعري]، العروض،

(*) ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''طرديات ابن المعتز: اختراق الغنائية،''

Jaroslav Stetkevych, ''The *Ṭardiyyahs* of Ibn al-Mu'tazz: Breakthrough into Lyricism,'' *Journal of Arabic Literature* 41(2010). Pp. 1-44.

• أود أن أشكر قراء **مجلة الأدب العربي** الخارجيين لقراءتهم الدقيقة للمخطوطة واقتراحاتهم المتبصرة. كما أن كل الترجمات من العربية في هذه الدراسة [إلى الإنجليزية] من صنعي-المؤلف.

الرجز، القصيد، الغنائية، الباخوسية، الأنشودة الرعوية idyll، الصقر، كلب الصيد.

مقدمة

تقريباً بَعْدَ أبي نُوَاس (ت ١٩٥ أو ١٩٦/ ٨١٤ أو ٨١٥)، بِمِئَةِ سنةٍ كاملةٍ، اسْتَرَدَّ النوعُ الأدَبيُّ للطرديةِ أنفاسَهُ، إذا جازَ التعبير، ليعودَ إلى ذِرْوَتِهِ النُّوَاسِية في شعر الأمير العباسي الخليفة المأساوي لِيَوْمٍ وَلَيْلَة، ابنِ المعتز (ت ٢٩٦/ ٩٠٨). بل إني لأستطيع أن أزعم في هذه الدراسة، أن الطردية، في الحقيقة، وصلت إلى ذروتها الفعلية من حيث النضج الشعري على يد ابن المعتز. وبالتغلب على حدود الشكلانية لدى أسلافه في نوع الطردية، مثل أبي نواس، يحقق ابن المعتز الإمكانية الغنائية الكاملة لقصيدة الصيد العربية، ويتحرك فيما وراء مجرد الوصف الموضوعي للتأثير الغنائي ومن ثمَّ، كما سنرى في أمثلة متعددة مستكشفة في هذه الدراسة، أعاد إحياء النوع الشعري للطردية.

كان ابن المعتز نفسه صائداً ماهراً دون منازع. بل كان كذلك مؤلفاً لكتاب لم يصل إلينا بعنوان **كتاب الجوارح والصيد**.![1] وهذه الحقيقة وحدها جديرة بأن توضح أن الصيد بالنسبة إلى ابن المعتز لم ينحصر في مجال الشعر وحده، أو في حدود القصيدة بالمعنى الفني الضيق لنوع الطردية. ذلك أن الصيد-حتى بوصفه رياضة بلاطيَّة-كان قد أصبح حينئذٍ يُمارَس ويُعْنَى به مع الوعي الكامل بحرفته اجتماعيًّا، حتى عندما كانت بيئته الاجتماعية لمَّا تزل، في معظمها، محصورةً في دائرة البلاط والبلاطية. ويمكن للمرء أن يفترض أن كتاب ابن المعتز المفقود-أو

---

(١) انظر المرجع في إيفالد فاجنر وبروكلمان، إيفالد فاجنر، **أبو نواس: دراسة عن الأدب العربي في الحقبة العباسية المبكرة**،

Ewald Wagner, *Abū Nuwās: Eine Studie zur arabischen Literatur der frühen 'Abbasidenzeit* (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1965), p. 265.

على الأرجح كُتَيِّبه-عن الصيد لم يكن مختلفاً في مدخله ومضمونه عن الرسائل اللاحقة، التي لمَّا تزل موجودةً بتوسع عن مهنة الصيد، بما أن هذه المهنة احتوت على كل الجوانب المتصلة بالصيد عمليًّا: معرفة فصول السنة المناسبة للصيد، إمكانية الصيد ونوعيته، ذوات الأربع والطيور غير المستأنسة، وأهم من ذلك، أدوات الصيد ووسائله: الكلاب، وتشكيلة من طيور الصيد السنورية المدربة، والتي لا تعد، على نحو خاص، ضمن وسائل الصيد البدوية الجاهلية، لكنها كانت مجموعة ضمن فن تدريب البزاة. إن أساس افتراضات مثل هذه يتمثل في الكتب المتكاثرة عن الصيد، مثل **كتاب المصائد والمطارد** للعالم في حقول متنوعة، والطباخ والشاعر في الوقت نفسه في بلاط سيف الدولة، أبي الفتح محمود بن حسين بن السندي بن شاهاك، المعروف بكشاجم (ت ٣٥٠/ ٩٦١ أو ٣٦٠/ ٩٧١)،[1] أو **كتاب البيزرة**، المؤلف بعد ذلك بجيل، والمنسوب ظنًّا إلى رجل البلاط الفاطمي، أو بالأحرى رئيس مدربي بزاة الخليفة، أبي عبد الله الحسن بن الحسين.[2]

----- *** ----

(١) كشاجم، **المصائد والمطارد** [، **تحقيق محمد أسعد أطلس**] (بغداد، ١٩٥٤). انظر كذلك، ألْما جيسه، **الوصف لدى كشاجم: دراسة عن الوصف الشعري في العصر العباسي**،
Alma Giese, *Waṣf bei Kušāğim: Eine Studie zur beschreibenden Dichtkunst der Abbasidenzeit* (Berlin: Klaus Schwarz Verlag, 1981).

(٢) أبو عبد الله الحسن بن الحسين، **البيزرة**، تحقيق وتقديم محمد كرد علي (بيروت: دار صادر، ١٩٩٥ [ط١، دمشق، ١٣٧٥/ ١٩٥٦). تحتوي هذه الطبعة المعروفة بشكل واسع على قسم مقدمة المؤلف (ص١٧-٤٨) وخاتمة تصلح ملحقاً لمختارات مفيدة ومعلوماتية عن طرديات ممثلة لغيرها، و محددة بوصفها ''ذكر صيد الكلب'' (ص١٤٨-١٨١).

أسئلة النوع، البنية، والعروض

بعد السنين المئة التي انقضت منذ أبي نواس، لم يُغَيِّرْ ابن المعتز، مع ذلك، في المدى الموضوعاتي للطردية، أو في بنيتها بصورة متطرفة—اللهم إلا في حريته الواسعة في اختيار البحور العروضية. وهكذا، ففي حين التفت أبو نواس بشكل صارم إلى استعمال بحر الرجز[1] بأشطاره الموحدة القافية، فإن ابن المعتز، حتى وهو لمَّا يزل مستمراً في الالتفات إلى استعمال هذا البحر بهذه الطريقة في الطردية، كان يُغَيِّرُ البحرَ، من طردية إلى أخرى، منتقلاً من الرجز وتشكيلة مختلطة من بحر السريع،[2] تجعله مناسباً لأن يكون ''أداة عروضية'' مرنة بشكل خاص في طردياته. وقد مضى ابن المعتز، بالمثل، إلى تأكيد ''الحقيقة'' العروضية لوزنَيْ الرجز/ السريع في الطردية- في مقابل استعمال وزن السريع تقليديًّا في نظام القصيدة - وذلك من خلال التحايل بطريقة عروضية حاسمة على القافية الموحدة في القريض المكوَّن من شطرين، ومن ثم أكَّدَ الوعي بالإيقاع المستقل للبيت الشعري في الطردية. وهكذا فإن الطردية الناتجة في وزن السريع، غير بعيدة عن الطردية في وزن

---

(١) من أجل عرض أساس للعروض العربي الكلاسيكي بما فيه بحر الرجز، انظر و. رايت، **قواعد اللغة العربية**، الجزئين ١ و٢، (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨١ (طبعة جديدة). ويقع جزء العروض في الجزء ٢، ص ٣٥٠-٣٩٠. ويمكن العثور فيه على أمثلة عن أوزان عربية كلاسيكية محددة وأنماط إيقاعية من أجل القراء بالإنجليزية والعربية. وهكذا فإن التفعيلات الأساسية لبحر الرجز هي: مستفعلن مستفعلن مستفعلن في كل شطر. وأكثر ما يستعمل المشطور منه؛ وهو يشارك كذلك (مع بعض التغييرات) بحر السريع في تفعيلاته: مستفعلن مستفعلن فاعلن في كل شطر.

(٢) و. ستوتزر، مدخل ''السريع'' في هـ. أ. ر. جب وآخرين، محررين، **دائرة المعارف الإسلامية**. الطبعة الجديدة، وانظر م. أولمان، مدخل ''الرجز،'' **دائرة المعارف الإسلامية**. الطبعة الجديدة،

W. Stoetzer, entry "sarīʿ" in H.A.R. Gibb *et al.*, eds., The *Encyclopaedia of Islam.* New Edition, (Leiden: Brill: 1960-2002) [hereafter *EI2*] 9:54-55. Note particularly types (d) and (c). On *rajaz* generally, see, M. Ullmann, entry "radjaz," *EI2* 8:375-78.

الرجز التي تتقاطع معها، تَتَقَيَّدُ بقاعدة القافية الموحَّدة في كل شطر منها، أي في كل بيت. وهي لهذا تُعَدُّ مثالاً لتهجين مُعَزَّز بين شكل البيت، والتوازن بين بحرَيْ السريع والرجز التقليديين. لقد تجَلَّتْ بوضوح طردية الرجز/ السريع، على نحو ما وُجِدَتْ لدى ابن المعتز، في وعي الشاعر بالإيقاع المكتسب للنوع الشعري-على نحو ما فعلت، قبلُ، في كفاية الأمثلة التطبيقية لدى أبي نواس-في سياق محتواها الخاص (الصيد). إن هذا الوعي بالإيقاع، بمحتواها الخاص عن الصيد، جعل شاعر الطردية ملتزماً، بالضرورة، بأن يشرك معه في وعيه هذا جمهوراً-متلقياً على درجة متنامية من الوعي المجتمعي المدني، سواء بالشكل الفني داخل البلاط، أو خارجه. وهكذا نُظِرَ إلى الطردية في بنية أبياتها، وبوصفها نوعاً شعريًّا، وسُمِحَ لها بالنضج والتطور في بيئتها [الجديدة] حتى اتخذت شكلاً متميزاً ومستقلاً مركَّباً من **معنى-وزن-قافية**. وداخل هذا الشكل، لم يعد ''الشطر'' مجرد جزء تقنيٍّ يعتمد في تمام معناه على ''الشطر'' الآخر، كي يضفي عليه شكلاً و''كمالاً'' من **المعنى المفيد**، بل أصبح هذا الشطر نفسه يمثل البيت الشعري، أو قالب البناء المكتفي بذاته. وهكذا فإن البيت الشعري في الطردية على وزن الرجز (وليس الطردية فقط) يمكن أن يكون وحدة مكتفيةً بذاتها تماماً في القول الشعري، متصلة (حسب الطلب) من خلال التضمين ببيت (أو أبيات أخرى) سابقة لها أو لاحقة، أو الاثنين معاً؛ أو يمكن للبيت نفسه، داخل بنية قصيدته، أن يشير إلى أي موقف منطقي، من قبيل تحول في الحالة النفسية، أو الموقف العقلي في منتصف بنية القصيدة (مما يشبه تقريباً السوناتا)، أو يمكن له أن يكون بمثابة ختام للقصيدة من قبيل الختام المتضائل تدريجيًّا diminuendo-like (وكلاهما ممثل في قصيدة ابن المعتز رقم ٩٣).[1] وفوق كل شيء، فإن هذا سوف يفتح الباب على مصراعيه أمام الظواهر

---

(١) عبد الله بن محمد المعتز بالله، **أشعار الأمير أبي العباس عبد الله بن محمد المعتز الخليفة العباسي**، ٢ مج. تحقيق محمد بديع شريف، (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧٧)، ٢: ١٢٦.

الأسلوبية للتضمين،[1] وهو نوع من التركيب النحوي المتحرر، ولكنه من حيث

---

(١) عن التضمين انظر ج. ج. هـ. فَنْ جيلدر، ''كسر القواعد من أجل المتعة/ صنع الأبيات السائرة: عن التضمين في الشعر العربي الكلاسيكي،'' في إبراهيم أ. الشيخ وآخرون، محررون، **تحدي الشرق الأوسط، دراسات شرق أوسطية في جامعة أمستردام،**

G.J.H.van Gelder, "Breaking Rules for Fun/Making Lines that Run On: On Enjambment in Classical Arabic Poetry," in Ibrahim A. El-Sheikh et al. editors, *The Challenge of the Middle East, Middle Eastern Studies at the University of Amsterdam* (Amsterdam: University of Amsterdam, 1982), pp. 25-31, 184-86;

وانظر لجيلدر نفسه، **ما وراء البيت الشعري: النقاد العرب الكلاسيكيون وتماسك القصيدة ووحدتها،**

G.J.H. van Gelder, *Beyond the Line: Classical Arab Literary Critics on the Coherence and Unity of the Poem,* (Leiden: E. J. Brill, 1982), pp. 123-24;

وله كذلك مدخل ''التضمين،'' **دائرة المعارف الإسلامية**، الطبعة الجديدة، ١٠: ٧٨-٧٩، وكذلك م. أولمان، **دائرة المعارف الإسلامية**، الطبعة الجديدة، ٨: ٣٧٨، مدخل ''الرجز.'' وعلاوة على هذا، فإن أكثر حالات التضمين في الشعر العربي أهمية-والتي تستحق فوق كل شيء أن ينظر إليها نقديًّا بوصفها حالات حقيقية لل''التكلف'' الأسلوبي الشعري العربي-هي الانقطاعات التركيبية التي تمتد على مدى أبيات شعرية عديدة في محاولة رسم صورة معقدة شبه نعتية، أو موتيف استطرادي. والمثال الشعري الكلاسيكي العربي لتضمين ''متكلَّف'' يوجد في دالية الشاعر الجاهلي النابغة الذبياني [**ديوانه** (القاهرة: دار المعارف)، ص٢٦-٢٧] الذي يمتد على مدى الأبيات ٤٤-٤٧ [٤٤: فما الفرات ... ٤٧: يوماً بأجود منه؛ ثم في شعر الشاعر المخضرم الهذلي، ساعدة بن جؤية (**ديوان الهذليين**، ٢، ص٢١١-٢١٨)، البيت ٥: وما مغزل تقرو أسرة أيكة ... ... البيت ١٤ (الشطر الثاني): بأجود مني ...؛ أو شاعرة مخضرمة كذلك، الخنساء (**ديوان الخنساء** [بيروت: دار الأندلس، ١٩٧٨، ص٥٠-٥١])، البيت ١١: وما عجولٌ ... ... البيت ١٤: يوماً بأجود مني ...؛ ثم الشاعر الأموي كثير عزة (**ديوانه**، رقم ٨٨، ص٤٢٩-٤٣٠: الأبيات ٤ إلى ٧؛ والأموي جميل بثينة (ص٢٢٠-٢٢١)، على مدى ثلاثة أبيات؛ والأموي عبد الله بن الدمينة يطلق لنفسه العنان بطرائق خاصة وجد متنوعة في هذا النوع من التكلف التضميني في الأسلوب، انظر **ديوانه**، القاهرة، ١٩٥٩/ ١٣٧٨: ص٥٩، ٦٢-٦٣، ١٠١-١٠٢، ١٥١؛ وعلاوة على هذا، بطريقة موثرة، انظر مجنون ليلى (ولكن الأبيات تنسب كذلك ل''بعض الأعراب'') [البيت ١١: وما وجد أعرابية ... البيت ١٣: بأعظم من وجدي]؛ وبطريقة المجنون، هناك الأندلسي ابن خفاجة، البيت ٩: وما وجد أعرابية بان دارها ...... البيت ١٣: بأعظم =

المبدأ **معنى مفيد**، وإلا فإن المدافعين الشكلانيين عن تضمن البيت الكلاسيكي وتحدده بـ**المعنى المفيد** سوف يتحفظون كثيراً عليه. وفي أمثلة كهذه من تحقق الشكل، فإن **المعنى المفيد** - ناهيك عن الوزن والقافية--، سوف يمتد (بل إنه يمتد) على كلية غير منقطعة من الطردية-بما هي-قصيدة.

إننا نجد، ونحن ننظر إلى ترتيب الأبيات الذي يحكم طردية الرجز في شعر ابن المعتز على نحو خاص، وكذلك فيما نسميه طردية-السريع، أن قاعدة مفهوم الشطرين في البيت الشعري يمكن، مع ذلك، أن تظل مراوحة في مكانها بأفضل ما فيها من ''ذكرى'' نحيلة، أثرية لـ**لوقف** *caesura* في القريض، وهو ما يُزَوِّدُها بتوتر متناقض ظاهريًا بين التشظي، والانقسام، فيما تظل في سعيها إلى شكل ما لـ''**المعنى المفيد**.'' ولو كان لنا، مع ذلك، أن ننظر إلى الطردية ليس طبقاً للطريقة التي سجلت بها مدرسيًّا-وكما تظهر حاليًّا في الشكل المطبوع-، وإنما بملاحظة كلٍّ من عروضها الرجز/ السريع، و''وحدة المعنى'' في أبيات القصيدة، لأمكننا أن نحصل على صورة رباعية لا قريضية على نحو متميز: أ) بين الشطرين المزدوجين في أبيات نمط القصيدة، والذي سيمتزج فيه التضمين—أو شبه التضمين في وحدات للمعنى (**المعنى المفيد**)، من النوع المقبول من قبل عروض القريض؛ ب) أبيات ذات شطر واحد من الرجز تتحدد من خلال **المعنى المفيد**؛ ج) شطرين مزدوجين لمعنى غير مكتمل داخليًّا (تضمين)؛ د) أبيات مستقلة ذات شطر واحد، وهي إما تأتي في نهاية سلسلة أشطار مزدوجة ظاهريًّا (كونها من الرجز)، أو أنها

=

من وجدي؛ وقد اتبعه حرفيًّا تقريباً شاعر أندلسي آخر، إبراهيم بن سهل الأندلسي الإسرائيلي. ومن الواضح أن هذا ''المثال'' الأسلوبي، وخصوصاً لدى الشاعرين الأموي والأندلسي ''وما وجد ... كوجدي'' يعود في أصله الموضوعاتي والأسلوبي إلى معلقة عمرو بن كلثوم، البيت ١٥:

فَما وَجَدَت كَوَجدي أُمُّ سَقبٍ   أَضَلَّـتهُ فَرَجَّعَتِ الحَنينا

أما الباقي فهو، إذا جاز التعبير، ''تاريخ'' في تاريخ التكلف الأسلوبي العربي نفسه.

ستكون داخل أي طردية دافعاً إلى سلسلة جديدة من الأبيات المستقلة بقصتها، أو صورها. إن تسلسل البيت في [طردية] الرجز/ السريع في شعر ابن المعتز، بوصفه نتاجاً (أو نتيجة) لهذا العروض الجديد ضمنيًّا والمتحرر ظاهريًّا الذي يُفَضِّلُ جرياناً حُرًّا في تمثل موضوعاتي مترابط - وفوق كل شيء في المراوغة الحذرة لتدخل **الوقف** *caesura* والتسامح المتحرر للتضمين - يتحول إلى وحدة فَعَّالة، حُرَّة- التداعي، عروضيًّا وبوصفها قالباً للبناء في القول الشعري على السواء. وهكذا فإن القاعدة الحصرية والتحيز **للمعنى المفيد** يبدوان وقد أُطِيحَ بهما.

يبدو أن ابن المعتز قد شَرَدَ عروضيًّا كذلك إلى مدى أبعد: كما في استعماله لبحر المتقارب ''الراقص'' (رقم ٨٥ ورقم ١١٠)، أو الوافر ''المفعم بالمرح'' (رقم ٨٦)، وحتى على نحو غير متوقع بصورة أكبر، في بحر الطويل الأكثر استعمالاً في القصيد، والأكثر رزانة في نغمته (رقم ١٠٧). تلتزم هذه التشكيلات العروضية لدى ابن المعتز بقاعدة نمط القصيدة، ذات القافية الموحدة التامة. ومن هذه الجهة فإن هذه التشكيلات يمكن أن تتعارض اصطلاحيًّا مع مفهوم ما يُسَمَّى ''القطعة'' الشعرية. وعلاوة على هذا، فإنها تَتَسَبَّبُ في بُطْءِ التأثير الإيقاعي الذي يتداخل مع التدفق ''الداخلي'' المتسارع لنظام الرنين في طرديات الرجز. وهذا يعني أنها، في رنينها المختلف، تكسر تسارع التأثير الكلي للقافية في الطردية من وزن الرجز وتقحم ''على نحو مستفز،'' ناهيك عن أن تفرض بالقوة، صوتاً قصيديًّا ممتداً للبيت ذي الشطرين. كذلك فإنها، من ناحية أخرى، ''تبطل'' قاعدة القصيدة في تقفية المطلع ذي الشطرين المصرعين في تشكيلات الطرديات الواردة في شكل قطعة شعرية من هذا القبيل. وهكذا فإن ما نحصل عليه عروضيًّا خالصاً، هو التأثير المتناقض ظاهريًّا تقريباً لقصيدة تقارب نفسها شكليًّا إلى ما يمكن أن يكون بعدُ بقيةً لتلميح مهجور اصطلاحيًّا، لا أساس له من الصحة إلى ''قطعة'' ما، وتُقَدِّمُ، بدلاً من ذلك، دَعْماً اصطلاحيًّا لطردية جديدة، أو لنسمها طردية ما بعد نواسية.

طالما أن أوزان طردية ابن المعتز، سوى وَزْنَيْ الرجز/ السريع، تظل ناظرةً إلى

مخطط التقفية في نمط القصيدة، فإن قصيدته رقم ١٠٧ (انظر أدناه) في وزن الطويل، هي التي ينبغي أن يُنْظَرَ إليها بوصفها المثال الأكثر تطرفاً، وبياناً للانحراف عن الصرامة العروضية الثابتة لطردية الرجز ذات القافية الموحدة. إن طردية ابن المعتز من وزن الطويل مبنية بشكل صارم على أساس المبدأ العروضي للقصيدة. تعود بنا القصيدة/ الطردية رقم ١٠٧، في جملتها الافتتاحية ''غدونا ولما ترتقي الشمس أفقها،'' إلى نقطة بعينها في القصيدة الأكثر كلاسيكية لامرئ القيس، في بحر الطويل كذلك، حيث موتيف ''وقد أغتدي والطير في وكناتها،'' والذي يفتتح به هذا الشاعر الجاهلي مشهد الصيد في معلقته (البيت ٥٣)، والذي يعد، حسب تأكيد أسلاف ابن المعتز في الطردية، منذ الشمردل[1] في أواخر العصر الأموي، أكثر الموتيفات تكراراً، أو إشارة إلى المبادرة الشعرية إلى ''الصيد-بما هو-مطاردة.'' إن صيداً مثل هذا مغروساً، بآلية ضمنية تقريباً، سوف يحتفظ، مع ذلك، بشكل نادر، أو لن يحتفظ على الإطلاق، في تحوله إلى الطردية، بخصيصته الأصلية من ''صيد فروسي'' (بمعنى الصيد من على ظهر الفرس)،[2] وإنما سيتحول إلى صيد بالكلاب أو مجموعة مختارة من الصقور.

---- *** ----

(١) انظر قصيدة الشمردل رقم ٢٠ في طبعة تيلمان سايدنستيكر، **شعر الشمردل بن شريك**، طبعة جديدة، مزيدة ومنقحة.

Tilman Seidensticker's edition, *Die Gedichte des Šamardal Ibn Sharīk, Neuedition, Übersetzung, Kommentar* (Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1983), pp. 159-60.

(٢) انظر هذا وتضمينات اصطلاحية أخرى لـ(الطرد/ القنص) في ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''الصيد في الشعر العربي الكلاسيكي:من القصيدة المخضرمة إلى الطردية الأموية،''

Jaroslav Stetkevych, "The Hunt in Classical Arabic Poetry: From Mukhaḍram *Qaṣīdah* to Umayyad *Ṭardiyyah*," *Journal of Arabic Literature* 30, no. 2 (1999), p. 107.

من القطعة، إلى عروض القريض، إلى الطردية

أ. البحر الطويل

يركز الاهتمام الأدبي-النقدي العربي تقليديًّا بشدة على مسائل الملاءمة العروضية ودقتها-وخصوصاً بالنسبة إلى اهتمامه بشعرية القافية. وهنا فإن أصل القصيدة رقم ١٠٧ بوصفها طردية، ينبغي ألا يُهَمَّش أو يُسْتَثْنَى، حتى إن كانت الطردية قد وجدت نفسها في شكلها المحدَّد تماماً في شعرية ابن المعتز. وهكذا تحتفظ الطردية، في الموقف النقدي لتاريخ الأدب العربي، بالتعبير عن الكلية الشكلية لـ''الكلاسيكية'' الأدبية العربية في رباطة جأشها. إن قصيدة ابن المعتز رقم ١٠٧ لا تخضع للحدس بأنها جزء منشق عن القصيدة-شذرة، أي قطعة. إن قصيدته رقم ١٠٧، حتى في مظهرها الذي يجعلها شبه قطعة من البحر الطويل، لما تزل طردية مبنية على نحو تام، يشعر هذا الشاعر العباسي المنجز بالحرية في تطوير- أو ربما في اقتراح طردية مبنية موضوعاتيًّا على نحو تام، يمكن أن تجد مكاناً لها في بنية القصيدة الكلاسيكية بما فيها من وزن الطويل الصعب، والإيقاع الكلاسيكي المتميز. وهنا تحديداً يختلف ابن المعتز—بصرف النظر عن درجة الحذر لديه— عن ''محطم التقاليد،'' أبي نواس. إنه يصبح مجُدِّداً شرعيًّا، طالما أنه بالدرجة نفسها في الطردية العباسية الكاملة النضج موضوعاتيًّا، وفي مشهد الصيد غير المشوش موضوعاتيًا، مثل القطعة، لمَّا يَزَلْ ينظر إلى الخلف من فوق الكتف على زمن النوع، عندما كان، أو ربما كان، جزءاً من القصيدة بوصفها الشكل-الأم.[١]

يظهر هذا بشكل كامل في طردية ابن المعتز على وزن الطويل رقم ١٠٧، والتي كان لها (أو كان عليها)، في الحقيقة، أن تبدأ ببيت قصيدي يسبق الرواية[٢] الفعلية

---

(١) وهذا زعم ربما لا يستطيع أبو نواس أن يدعيه سوى بشكل أقل.

(٢) فيما يتصل بترجيع صدى لبيت ابن المعتز الذي يقدم فعليًّا لـ''قصة'' قطعته/ طرديته، هناك أبيات أبي فراس الحمداني التي يفتتح بها الشاعر ''أرجوزة الصيد.'' أبو فراس الحمداني، **ديوانه**، (بيروت: =

لـ''الطردية'' على نحو ما هو مشار إليه في الديوان، وذلك حتى تليه فعليًا الأبيات (المرقمة) لـ''قصة'' الصيد (في شكل الطردية):

القصيدة رقم ١٠٧ [الديوان، ٢: ١٣٨]

وَمِنْ عَجَبِ اللَّذَّاتِ يَوْمٌ سَرَقْتُهُ مِنَ الدَّهْرِ لَمْ يَعْلَمْ بِهِ الدَّهْرُ سالِفُ(١)

١. غَدَوْنا وَلمَّا تَرْتَقِ الشَّمْسُ أُفْقَها تَسِيلُ بِنا قُودُ الجِيادِ الخُوانِفُ

٢. تَشُقُّ رِياضاً قَدْ تَيَقَّظَ نَوْرُها وَبَلَّلَها دَمْعٌ مِنَ المُزنِ ذارِفُ

٣. كَأَنَّ عِيابَ المِسكِ بَيْنَ بِقاعِها تُفَتِّحُها أَيْدِي الرِّياح اللَّطائِفُ

٤. وَقِيَدتْ لِحَتْفِ الصَّيدِ غُضْفٌ كَواسِبٌ كَمِثْلِ قِداح الْبارِياتِ نَحائِفُ

٥. إذا انْخَرَطَتْ مِنَ الْقَلائِدِ خِلْتَها تَرامَى بِها هُوجُ الرِّياح الْعَواصِفُ

٦. تُقاسِمُها قَبْضَ النُّفُوسِ أجادِلٌ فَفِي الأَرْضِ نَهَّاشٌ وَفِي الجَو خاطِفُ

٧. كَأَنَّ دِلاءً فِي السَّماءِ تحُطُّها وَتَرْقَى بِها أَيْدٍ سِراعٌ غَوارِفُ

٨. يُشَقِّقُ آذانَ الأَرانِبِ صَكُّها كَما شَقَّ أَنْصافَ الْكَوافِيرِ خارِفُ

٩. فَصَبَّحَ خَزَّانَ الْقُرَيَّةِ غُدْوَةً شَياطِينُ فِي أَفْواهِهِنَّ المَتالِفُ

١٠. وَنَبَّهَ يقظانَ التُّرابِ ضَحِيَّةٌ إلَى الْعَصْرِ شَدٌّ يَأكُلُ الأَرْضَ عاصِفُ

١١. وَدَرَّتْ عَلَيْنا قَرْقَفٌ بابِلِيَّةٌ يَطُوفُ بِها رِيمٌ مِنَ الأُنْسِ آلِفُ

١٢. يُصَرِّفُ لحْظاً لا يُعادُ مَرِيضُهُ وَيَمْشِي بِخَصْرٍ أَتْعَبَتْهُ الرَّوادِفُ

١٣. وَيرَجُمُ غَفَلاتِ الرقيب بِنَظْرةٍ إليَّ كَمَسِّ الخُمرِ وَالْقَلْبُ خائِفُ

=

المعهد الفرنسي للدراسات العربية بدمشق، ١٣٦٣/ ١٩٤٤، ٣ مج. تحقيق سامي الدهان، مج٣، ص٤٣٥-٤٣٦).

(١) لا يعد هذا البيت، والذي يظهر في هامش في **ديوان ابن المعتز** [٢: ١٣٨، هامش ٣] من حيث الشكل، ومن حيث التحقيق، جزءاً من القصيدة رقم ١٠٧. ومع ذلك فإنه من الجدير بالذكر أن الموتيف نفسه يقع في البيت الافتتاحي لأرجوزة صيد جد متأخرة لأبي فراس الحمداني (ت ٣٥٧/ ٩٦٨) (**ديوانه**، ٣: ٤٥).

يفتتح مشهد الصيد، فيما يشبه الطردية، في هذه القصيدة بانحناءة اعتراف إلى تبكير امرئ القيس الفروسي؛

١. غَدَوْنا وَلمَّا تَرْتَقِ الشَّمْسُ أُفْقَها تَسِيلُ بِنا قُودُ الجِيادِ الخَوانِفُ

وذلك من خلال الإدراك الشعري للبلاطية العباسية، وليس للفروسية الجاهلية. وفي البيت الأول نفسه بعدُ، يفقد مظهر الشهامة الفروسية اتزانه على يد تأثير غنائي: فالجياد تسبح، وأعناقها تتخذ انحناءات أنيقة، وفي (البيت ٢)،

٢. تَشُقُّ رِياضاً قَدْ تَيَقَّظَ نَوْرُها وَبَلَّلَها دَمْعٌ مِنَ المُزْنِ ذارِفُ

تنطلق الجياد عبر رياض تَفَتَّحَ نَوْرُها في الصباح، على دموع السحاب الممطر التي تسقط عليها ندى، ومن وادٍ إلى آخر، ومن نجد إلى آخر تفتح أيدي النسيم العليل أوعية المسك وتنشرها (البيت ٣)،

٣. كَأَنَّ عِيابَ المِسْكِ بَيْنَ بِقاعِها تُفَتِّحُها أَيْدِي الرِّياح اللَّطائِفُ

وسرعان ما ينكسر جو إيقاع القصيدة (البيتان ٤-٥)،

٤. وَقِيَدتْ لحَتْفِ الصَّيدِ غُضْفٌ كَمِثْل قِداح الْبارِياتِ نَحائِفُ

٥. إذا انْخَرَطَتْ مِنَ ٱلقَلائِدِ خِلْتَها تَرامَى بها هُوجُ الرِّياح الْعَواصِفُ

على الرغم من أن هذا لا يحدث بعدُ من خلال عنف الصيد أكثر منه من خلال الغنائية الوصفية المقابلة لرشاقة مظهر كلاب الصيد، غير مقارنة بالنسيم العليل، وإنما كما لو كانت قد أطلق سراحها بقوة الرياح العنيفة، العاصفة. وهي، الكلاب، من كل النواحي، متلهفة إلى الفتك بطرائدها. وهكذا فإن البيتين التاليين (٦-٧)،

٦. تُقاسِمُها قَبْضَ النُّفُوس أجادِلٌ فَفِي ٱلأَرْض نَهَّاشٌ وَفِي ٱلجَّو خاطِفُ

٧. كَأَنَّ دِلاءً فِي السَّماءِ تحَطُّها وَتَرْقَى بها أَيْدٍ سِراعٌ غَوارِفُ

يعدان أفعالاً مباشرة، وتأثيرات للصيد بوصفه شريعة الموت: بلا تشبيهات، ولا استعارات. أما الأبيات ٨-١٠،

٨. يُشَقِّقُ آذانَ ٱلأَرانِبِ صَكُّها كَما شَقَّ أَنْصافَ الْكَوافِيرِ خارِفُ

٩. فَصَبَّحَ خَزَّانَ الْقُرَيَّةِ غُدْوَةً شَياطِينُ فِي أَفْواهِهِنَّ المَتالِفُ

١٠ .وَنَبَّـــهَ يقظـــان الـــتُّرابِ ضَـــحِيَّةٌ   إلى الْعَـصْرِ شَـدٌّ يَأْكُـلُ الأَرْضَ عاصِـفُ

فهي من عمل الصيد، ومرة أخرى عودة إلى الانطباعات والصور: فالصَّكُّ، والصَّخَبُ (بين صوت طيران الصقور، وصوت السعي المميت لكلاب الصيد، وجلبة الصائدين) يُشَقِّقُ آذان الأرانب البرية (حتى الطويلة منها)؛ ثم تأتي الصورة العتيقة (التي لما تزل موزعة بين المصادر الجاهلية لصورة **الوبر والحضر**، وإن كان عليها الآن لمسة من الحس الفكاهي) لصوت جامع طلع النخل، وهو يشقها إلى نصفين. أما كلاب الصيد، الشياطين في أفواههم-دون تشبيه زائد، وإنما استعارة مباشرة-فيؤمنون الطعام للقائمين على غرفة تخزينه. وهكذا، كالعاصفة، تقشر الكلاب وجه الأرض من الصباح إلى المساء، مثل العاصفة، مثيرة تراب الأرض-وتستدعي، إذا جاز التعبير، ''اليقظة الأولى'' في القصيدة، تلك التي للزهور في البيت ٢ من القصيدة (**تَشُقُّ رِياضاً قَدْ تَيَقَّظَ نَوْرُها**).

ثم في الأبيات (١١-١٣)،

١١ .وَدَرَّتْ عَلَيْنـــا قَرْقَـــفٌ بابِليَّـــةٌ   يَطـوفُ بِهـا رِيـمٌ مِـنَ الأنْـسِ آلِـفُ

١٢ .يُـصَرِّفُ لحْظـاً لا يُعـادُ مَرِيـضُهُ   وَيَمْـشِي بِخَـصْرٍ أَتْعَبَتْـهُ الـرَّوادِفُ

١٣ .وَيـرْجُمُ غَفَـلاتِ الرقيـب بِنَظْـرةٍ   إليَّ كَمَـسِّ الخُمـرِ وَالْقَلْـبُ خـائِفُ

بما فيها من الوعي الشكلي الكامل بأنها طردية لا تَتَخَلَّى بَعْدُ عن أساس النوع الشعري للقطعة، يأتي، في النهاية، الموتيف الممتد، والنمط الأصلي الذي يُتَوِّجُ الصيد البلاطي بحق: المأدبة الاحتفالية، والتي يقوم دورها ومكانها المبنيان شعريًّا (والمألوفان عمليًّا) بختام حملة الصيد الموفقة. إن الشاعرية الكلية لمشهد مأدبة مثل هذه هي أنها في جوهر نوعها الشعري ليست جزءاً، ولا خلاصة لِغَزَل عشقي قابلة للانتزاع من مكانها، كما أنها ليست نتاجاً عَرَضِيًّا يَدينُ بوجوده للخمرية الأناكريونية Anacreontic.(*) ولو كان لنا أن نُصَمِّمَ نموذجاً نوعيًّا، لطردية مبنية في

(*) نسبة إلى أناكريون Anacreon (٥٧٠ ق.م-٤٨٨ ق.م) شاعر إغريقي غنائي، معروف بخمرياته =

جوهرها بلاطيًّا تنتمي للحقبة العباسية العالية، فربما لا نجد سوى قطعة/ طردية ابن المعتز مثالاً لها. إن مخالفة ابن المعتز العروضية للطردية على بحر الرجز، أو انحرافه عنها، ينبغي إذاً أن يكون له أهمية تحَرُّرِيَّة، وأن تكون في صالح تأكيد الشاعر للشكل الذي اختاره في وجه القلق العروضي. وعلاوةً على هذا، فيبدو أن من الأفضل نقديًّا والأكثر تبصراً، في المسائل النظرية المرتبطة بشكل الطردية، أن يكون حاضراً أمامنا نَصيًّا عَيِّنَةُ اختبار لـ'طردية تامة' البناء ذات ''إرادة للشكل''[1] خاصة بها، وليس لأنها كانت بصورة ما مُقَرَّرَةً سَلَفاً من خلال ذاكرتها الشكلية القائمة على بحرها العروضي.

ثمة عينتان يمكن عدهما قطعتين وطرديتين ''شذرتين''، من بين ''شذرات'' ابن المعتز الأخرى المبنية على نموذج الطردية الموضوعاتي والتي تقع مع ذلك خارج المجال-أو القيد الوزني-لبحر الرجز. وكلتا العينتين يمكن ملاحظتها من حيث الإيجاز الوصفي/ السردي وتيار القوة التحتي العميق بقدر ما فيها من الرقة الغنائية.

ب. المتقارب

أول قصيدة-شذرة رقم ٨٥ ذات خمسة أبيات في بحر المتقارب. وفيها صحبة من الصائدين تُرَى وهي تَغْدُو مع انبلاج الصبح إلى الصيد، أو المطاردة، بغرض نهائي إلى ''ميعاد الدير.'' ويتقدمُ الجميعَ قائدُ كلابهم، متلهفةً إلى الصيد، وهي

=

وترنيماته. ويضعه اليونان المتأخرون في القائمة الأدبية المختارة المعروفة بالشعراء التسعة الغنائيين، ومن بينهم سافو وبندار-المترجم.

(١) هنا آمل أن تُغْفَرَ لي استعارتي المصطنعة من شوبنهور [(١٧٨٨-١٨٦٠)، الفيلسوف الألماني المتشائم الذي بسط في عمله الأساسي، **العالم بوصفه إرادة وفكرة** (١٨١٩)، وجهة نظره في أن الإرادة هي العامل الإبداعي الأساسي والفكرة هي العامل الحسي المباشر في الحياة-المترجم].

كلاب سلوقية مُدَرَّبَة إلى درجة فائقة:

القصيدة ٨٥ [**الديوان**، ١٢٢-١٢٣]:

١. وَلمّـا غَـدَت خَيلُنـا لِلطِـرادِ جَعَلنـا إِلى الـدَيرِ ميعادَهـا

٢. وَقـادَ مُكَلِّبُنـا ضُـمَّراً سَـلوقِيَّةً طالمَـا قادَهـا

٣. مُعَلَّمَـةً مِـن بَنـاتِ الرِيـاحِ إِذا سَـأَلَت عَـدوَها زادَهـا

٤. وَتخُـرِجُ أَفواهَهـا أَلـسُناً كَفتـقِ الخَنـاجِرِ أَغمادَهـا

٥. فَأَمـسَكنَ صَـيداً وَلَمَ تُدمِـهِ كَـضَمِّ الكَواعِـبِ أَولادَهـا

وإذا كانت ''الشذرة'' الراهنة حقًّا ليست أكثر من ''مسودة'' غير منتهية، أو حتى مطروحة على عجل جانباً، أي نوع من ''عجالة'' شعرية، فسيكون بعدُ من الإهمال ألا نعترف، إجمالاً، بأن بعض أمثلة فن ابن المعتز الوصفي والصوري الأكثر رهافةً تقع في فئة الشذرات، إن لم تكن المسودات، أو تقع، إذا جاز للمرء أن يذهب إلى أبعد من ذلك، ضمن ذلك ''النوع'' الشعري الخاص به المكون من بيتين، أو ثلاثة أبيات، ومن النادر أن يكون تعبيرٌ لبقٌ أطول أسلوبيًّا وغاية.[1] إن

---

(١) من أجل مثال آخر من بحر المتقارب (من ثلاثة أبيات فقط)، وإن تكن على الأرجح عجالة تعود في أسلوبها إلى أصل القصيدة، قارن ابن المعتز، **ديوانه**، ٢: ١٤١ [القصيدة رقم ١١٠]. وفي نغمة أخرى، انظر، على سبيل المثال، من بين ''اختصارات'' ابن المعتز في ''لباقاته'' الأسلوبية، فإن ''لباقة'' مثل هذه والتي هي قديمة في المدونة الشعرية العربية بمثل ما هي جديدة على نحو مزعج في مدونة ابن المعتز، والتي هي، في حد ذاتها، يمكن أن ترى كذلك بوصفها جوهر الشعر العربي لجمالية البديع ''الممتع الممتنع''-حتى لو كان موضعها خارج أحلام اليقظة الوردية. [أختار ألا أقتبس من طبعة محمد بديع شريف بدار المعارف (١٩٧٧) ٢: ١٧٠، لكني أقتبس بدلاً من ذلك من النص كما يظهر في **ديوان ابن المعتز** (بيروت: دار صادر، د. ت.)، ص١٧٠]:

١. كَأَنّي حينَ تَرتَحِلُ المَطايا عَلى فَيحاءَ ناشِرَةٍ جَناحـا

٢. لِبَحرٍ تَقصُرُ الأَلحاظُ عَنهُ بَعيدَ الماءِ يَبتَلِعُ الرَواحـا

[وقد ورد البيتان في **أشعار الخلفاء وأولادهم** للصولي (ت. ٣٣٥هـ) وفي **الأنوار ومحاسن الأشعار** =

=

للشمشاطي (ت. ٣٧٧هـ)، بهذه الرواية:

١. كَأنّي حينَ تَعتذرُ المَطايا عَلى فَنْخاءَ ناشِرَةٍ جَناحا

٢. بخَرقٍ تَقصُرُ الأَلحاظُ عَنهُ بَعيدَ الماءِ يَبتَلِعُ الرِّياحا

-المترجم]. من الصعب أن نقاوم التفكير في جوته، كما لو كان يرجع صدى ابن المعتز، ومن ثم، إضفاء المشروعية على كامل الديوان الغربي-الشرقي، إذا جاز التعبير، وليس من خلال النظرية العادية ما قبل الرومانسية، أو من عبر الإشارة الواضحة إلى الغزل الفارسي، وإنما من داخل قصيدة عربية مفردة من بيتين:

....

Das Stöhnen der Kamele
Durchdrang das Ohr, die Seele,

....

Und immer ging es weiter
Und immer ward es breiter,
Und unser ganzes Ziehen,
Es schien ein ewig Fliehen.
Blau, hinter Wüst und Heere,
Der Streif erlogner Meere.

[ترجمة إنجليزية لستيتكيفتش]:

[The groaning of the camels
Transpierced the ear, the soul,
And on and on we journeyed
And always brighter, brighter.
And all of our faring
Seemed never-ending fleeing,
Blue, beyond deserts, hosts,
The conjured streak of seas.]

[إنَّ أنينَ الإبل
لَيَصُكُّ الأذنَ، الروحَ،

=

قطعة/ طردية ابن المعتز رقم ٨٥، على إيجازها، لمَّا تزل تكشف، مع ذلك، في البيت رقم ١ إما عن تأثير عبارة امرئ القيس المعتمدة من خلال الاستعارة ''وقد أغتدي/ ولمَّا غَدَتْ،'' أو تأثير يعود إلى خمريات أبي نواس من خلال اقتباس معدَّل،[1] في عبارة ابن المعتز ''جعلنا إلى الدير ميعادها.'' وعلاوة على هذا، فإن =

ونحنُ نَمضي ونَمضي في ارتحالِنا
ودائماً أكثرَ إشراقاً، وإشراقاً.
وكلُّ سَفرِنا
بَدا هُروباً لا نهايةَ لَه،
وَيحَفُّ شَريطٌ أزرقُ، فيما وراءَ الصحارى،
لِبُحُورٍ بعيدةِ المدَى-ترجمة المترجم لترجمة المؤلف (ستيتكيفيتش)].
[ترجمة أخرى لمترجم **الديوان الشرقي للمؤلف الغربي**:
بَينما هَديرُ الإبل
يَنفَذُ في الأذنِ والنفس
....
وباستمرارِ تَقَدَّمَ السيرُ
وباستمرارٍ اتسَعَ المكانُ
وسَيرُنا كُلُّهُ
بدا فراراً أبديًّا
وخلفَ البيداءِ والجيش
يَرِفُّ شريط أزرق من بَحرٍ خَدَّاع.
انظر جيته، **الديوان الشرقي للمؤلف الغربي**، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ط٢ (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٢)، ص١٦٢-١٦٣. والجدير بالذكر أن هذا المقطع جاء ضمن قصيدة معروفة بعنوان مطلعها، 'أنى لك هذا؟' من كتاب الحزن أو سوء المزاج، ضمن كتب الديوان المختلفة.

(١) على سبيل المثال، من قبيل، [أبي نواس]، **ديوان أبي نواس**، ٤ مج. تحقيق إيفالد فاجنر (دمشق: دار المدى للنشر، طبعة خاصة، ٢٠٠٣ [إعادة طبع من طبعة فيسبادن، ١٩٧٢])، ٢: ٥٦-٥٨ وخصوصاً البيت ٦].

الحدود الضيقة لأبيات ابن المعتز الخمسة تؤكد، موضوعاتيًّا وموتيفيًّا، أن عبارة امرئ القيس ''وقد أغتدي،'' قد أصبحت حينئذٍ بشكل كلي، ويبدو بشكل متلازم، متصلة بلب الطردية العباسية، على الرغم من كل تضمينها الشكلي للقصيدة؛ في حين أن ''موعد الدير'' النواسي المثير يُعَدُّ في اللحظة نفسها وعداً وتوقعاً واضحاً باحتواء الطردية بنيويًّا لمشهد المأدبة الموجود في ختام شكل القصيدة. وهكذا فإن لدينا في البيت الأول من القصيدة رقم ٨٥، بداية ونهاية بنيوية لطردية محتملة (وليس لقطعة شعرية).

ج) الوافر

يتمثل مثال ابن المعتز الثاني من خارج مجموعة النوع الشعري للرجز في الطردية من بين الطرديات في ديوانه، وهي من البحر الوافر.

القصيدة ٨٦ [**الديوان**، ٢: ١٢٣]:

١ .وَفِتيانٍ غَدَوا وَالليلُ داجٍ   وَضَوءُ الصُبحِ مُتَّهَمُ الوُرودِ

٢ .كَأَنَّ بُزاتَهُم أُمَراءُ جَيشٍ   عَلى أَكتافِهِم صَدَأُ الحَديدِ

وهي تتكون من بيتين فقط، ومع ذلك، فإنه لما يزل حولها، في هذا الشكل المكتنز بدرجة فائقة، جَوٌّ من الكفاية الحاسمة تقريباً-وهي تبدو هكذا حتى عندما نقارنها بما رأيناه في مثال الشكل الملخص من البحر المتقارب بصباحه المفعم بالغنائية. إن بداية غنائية مشابهة معلنة عن الطردية تُمَيِّزُ كذلك هذه القصيدة/ الشذرة (رقم ٨٦) في البيت ١، بما فيه من استدعاء ممتع ضمني للذكرى. ونحن نتنبه إلى هذا من خلال 'واو رُبَّ' في ''وَفتيانٍ'' من خلال الصحبة البلاطية للفتيان. ومع ذلك، فإن البيت ٢ الختامي هو المثير للدهشة واللافت للانتباه بالقوة. وهو، في أدنى مستوى من منظور-الشكل، وصفي-لا يثقله شيء من قبيل أي قصة/ سرد محتمل، وهو الأمر الذي سرعان ما اسْتُنْفِدَ في البيت الأول. ولكنه كذلك، في معناه الإشاري الخاص سيميوطيقيًّا، ذو دلالة عكسية قوية على البيت السابق. ذلك أنه

بوضعه في تضاد معه، يخبرنا عما ليس عليه أولئك ''الفتيان،'' الأبطال المعلن عن وجودهم فيه بلمحة سريعة. فها هنا يوجد عالمان مختلفان. ''الفتيان'' ''بلاطيون'' في حركة فعل الغدو (البيت ١)، ولكن ليس ''أمراء الجيش'' (البيت ٢). وهؤلاء هم ''الشخصيات'' الشعارية في البيت الثاني، الحاملون الفطريون لشارات ''أمراء الجيش،'' إذا جاز التعبير. إن البزاة في البيت الثاني هم الذين يشبهون أمراء الجيش ''بصدأ الحديد'' على أكتافهم: أمراء الجيش، وإن كانوا فقط في رياضة بطولية مؤسلبة للصيد البلاطي. فهم يظهرون فجأة بحضور سيميوطيقي إلى الواجهة، مع تلاش نهائي مفاجئ بالدرجة نفسها عبر ''ختام'' القصيدة في بيتين فقط - الأمر الذي يجعلنا كذلك على علم بالدقة الكبيرة التي ينبغي علينا جميعاً معرفتها عن ألوان ريش البزاة، وعن جوهر التناقض الظاهري لتوزيع الأدوار البلاطية - البطولية بين اللعب والجد، أو جد اللعب،[1] في التوازن العباسي العالي بين الفوارق الضئيلة لوجهة النظر الذاتية - حتى في توازن متهافت لمبادئ طردية من بيتين بوصفها في النهاية شكلاً شعريًّا يتمتع بالمرونة.

وهؤلاء البزاة، في صورة أمراء الجيش وصدأ الحديد على أكتافهم، سيبقون

---

(١) في أمور الصيد، يعد كتاب هوزينجه **الإنسان اللاعب** دائماً مرجعاً مهماً [جوهان هوزينجه، **الإنسان اللاعب: دراسة لعنصر اللعب في الثقافة،**

[Johan Huizinga, *Homo Ludens*: *A Study of the Play Element in Culture* (Boston: The Beacon Press, 1955)].

وإنه تقريباً من قبيل التناقض الظاهري بالنسبة إلى هوزينجه ألا يكرِّس أيَّ اهتمام صريح للصيد بوصفه لعباً / لعبة. ولعله قد فكر في أن تحديد هذا الموضوع بالاهتمام سيكون أوضح من أن يتطلب تركيزاً خاصًّا [؟]. ومع ذلك، فهذا يظل حذفاً أخرق. ومع ذلك، أرى أن كتابه ''قراءة'' أساسية لا غنى عنها: مقدمة نقدية. انظر علاوة على هذا، جوزيه أورتيجا أي جاست، **الأعمال الكاملة**، مج ٦ (١٩٤١-١٩٤٦). ''مختارات وتمهيدات،'' "Brindis y Prólogos,"

José Ortega y Gasset, *Obras Completas*, Vol. VI (1941-1946). "Brindis y Prólogos," 3d ed. (Madrid: Revista de Occidente, 1955), pp. 419-91.

معنا، مؤكدين حضورهم في طرديات ابن المعتز أبطالاً حقيقيين للصيد البلاطي، لا ينافسهم في هذا الدور الصائدون البلاطيون الشجعان-بل كلاب الصيد التي لا تقل عنهم بلاءً، بطريقتهم الخاصة.(١)

---- *** ----

الرجز والرجز/ السريع بوصفهما القاعدة العروضية الأساسية للطردية

تلتزم المدونة الرئيسة من طرديات ابن المعتز - من حيث السمة الشكلية والعروضية المهيمنة عليها - بالقاعدة الأساسية لبحر الرجز، والرجز/ السريع. وحتى داخل هذه القاعدة، مع ذلك، فإن خصوصيات نمطية وبنيوية معينة قادرة على تشكيل الطرديات الفردية القابلة للتعرف عليها من حيث النوع الشعري تشكيلاً متعدداً. وللتمثيل على هذا النمط المتميز، نتحول بشيء من التفصيل إلى قصيدة ابن المعتز من بحر الرجز/ الرجز السريع على قافية الراء المكسورة.

القصيدة رقم [**الديوان**، ٢: ١٢٨]:

١. لهُفي عَلَى دَهْرِ الصِّبا القَصِيرِ   وَغُصْنِه ذِي الوَرَقِ المَنْشُورِ

٢. وَسُكْرِهِ وَذَنْبِهِ المغْفُورِ   وَمَرَحِ القُلُوبِ في الصدورِ

٣. وَطُول حَبْلِ الأَمَلِ المَجْرُورِ   في ظِلِّ عَيْشٍ غَافِلٍ غَرِيرِ

٤. والدهْر لا يَشْرَكُ بالسرورِ   شَيْئاً مِنَ المَكْروهِ والمَحْذُورِ

٥. أَغدو وَجِنِّيُّ الصِّبَا أَمِيري   مِلْءُ عيونِ الغانِيَاتِ الحورِ

---

(١) انظر ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''اللذات الحذرة للصيد البلاطي: أبو نواس والطردية العباسية،'' Jaroslav Stetkevych, "The Discreet Pleasures of the Courtly Hunt: Abū Nuwās and the ʿAbbāsid *Ṭardiyyah*," *Journal of Arabic Literature* 39, no. 2 (2008): 142-43, 158-62.

[وهي تمثل الفصل السابق من الكتاب الراهن-المترجم].

٦. فـالآنَ قَـدْ صِرْتُ إلى مَـصيرِ   واشْـتَعَل المَفْـرِقُ بـالْقَتِيرِ
٧. وَتَرَكَتْنـي ظِـنَنُ الغَيـورِ   قَـد أَغْتَـدي بَـينَ الـدجى وَالنُّـورِ
٨. والـصبح قـد لَـوَّح بالْبَـشِيرِ   بِـضُمرٍ لَطـايفِ الخُـصُورِ
٩. تمْـرحُ فِي الأَطْـواقِ والـسيُورِ   يَطْلُـبْن شَـأْوَ ضَرَم مَـسْجُورِ
١٠. تُـدْنِي وَرَاء القَـنَص المَـذْعُورِ   تَـسْمِيَةَ الله مِـن التكْبِـيرِ
١١. حَتْـف لجِيش الهَادِياتِ الحـورِ   كَأَنَّهـا مَكَاحِـلُ البَلُّـورِ
١٢. كَـأَن وَقْـع خَيلنـا الـذكُورِ   شُـؤْبُوبُ يَـوْم خَـضِل مَطِـيرِ
١٣. كَـم غَـادَرت مِـنْ قَـسْطَلٍ مَنْثُـورِ   وبَلْـدة صـايِحة الـصُخُورِ
١٤. وَوَجْـه أرض خَلْفَهـا مجْـدُورِ

لا تتخلى هذه القصيدة عن انتسابها القوي إلى شرعية الطردية، على الرغم من الحقيقة المقابلة الشكلية في كون أبياتها السبعة الأولى تستغرق تماماً نصف أبياتها الأربعة عشر وتتناول الموضوعة النسيبة التقليدية، ''الشكوى من الشيب،'' بما تنطوي عليه من إحساس بالفقد وشعور بالمأساة، ومن ثم تدخل في تحدٍّ مع موضوعة الطردية الكلاسيكية وجوها النفسي. ولهذا فإن النوع الشعري الصريح للقصيدة، بوصفه طردية، يتجلّى، بفضل تحكم ابن المعتز في الشكل الفني، تجلياً وافياً في النصف الثاني لهذه القصيدة (الأبيات ٧-١٤).

ينفرد الشطر الثاني من البيت ٧ (أو الشطر الذي يظهر بصورة غير محكمة) بالإعلان الواضح عن هوية نوع الطردية؛

قَد أَغْتَدي بَينَ الدجى وَالنُّورِ

وعلاوة على هذا، فإن الطردية رقم ٩٣، تكشف، في الحقيقة مرتين، عن علامات شكلية من خلال أشطر غير محكمة (أو زائفة)-أي من خلال استعمال بحر (الرجز/ السريع) الذي يعني استعمال الأشطر المستقلة: مَرَّةً من خلال انشطار البيت ٧ (ب) المركزي، والحاسم بنيويًا، إذ توجد فحسب صلة ''ظرفية'' بين

شطرَيْ البيت ٧ (أ./ ب.)، ومَرَّةً من خلال الشطر الذي تُخْتَمُ به القصيدة. ولهذا فإن الشطر الثاني من البيت ٧ (أي البيت ٧ب.)، بما فيه من معنى التضمين، يكسر، أو يريد أن يكسر، التلميح العروضي بصرامة البيت الشعري الكامل المكون من شطرين - ومن ثم يجعل من السهل ترجيع الصدى البعيد، وإن كان لما يزل حاسماً، للعبارة الموتيفية التي صاغها امرؤ القيس في مطلع غدوه إلى الصيد. وهكذا فإن موتيف ''الغدو'' لدى ابن المعتز بوصفه البداية الفعلية لمشهد قصيدة الصيد، أو غرض الطردية (الأبيات ٧-١٤): '' **قَد أَغْتَدي بَينَ الدجى وَالنُّورِ**''-على طريقة ''**وقد أغتدي والطير في وكناتها**''-يعد علامة، أو حتى تجلياً للموضوع الأساسي لقصيدة الصيد (بوصفها طردية، الأبيات ٧-١٤). ومع ذلك، وعلى الرغم من التراجع البنيوي لشبه-القصيدة حيث الانشطار إلى قسمين، فإن عبارة ابن المعتز العتيقة ''**قد أغتدي بين الدجى والنور،**'' ليست في النهاية بدوية وفروسية-بطولية، وإنما هي عباسية دون هوادة. ومع ذلك، فإن قراءة النصف الثاني من القصيدة بوصفه طردية عباسية ''بلاطية'' يمكن أن ينجح وحسب إذا قُرِئَ عَبْرَ الدفق النفسي للقسم الافتتاحي النسيبي من القصيدة (الأبيات ١-٧) بغنائيته ورثائيته القوية. حينئذٍ يمكن لمشهد الصيد التالي (الأبيات ٧-١٤) أيضاً بما فيه من رهافة الاحتفاظ بالإحساس الرثائي شبه النسيبي الذي يسبقه بوصفه ذكرى ورغبة، والمرور به إلى تردد الذكرى والرغبة المنطوي على إحساس بالمفارقة الذاتية، أن يحوله، ومن ثم يحول القصيدة كلها، إلى طردية بلاطية-جد متميزة من ''مشاهد الصيد'' التي تشكل جزءاً من البنية الكبرى للقصيدة الجاهلية والمخضرمة.[1]

---

(١) لقد حاولت في أكثر من مقام أن أكشف عن مدى تميز مشاهد الصيد الشعري العربي و''قصصه،'' وتشابكها، وبنيويتها وعلاماتها، بدءاً بمقالتي، ''الصيد في القصيدة العربية: إرهاصات الطردية،'' في **[التقليد والحداثة في اللغة العربية وآدابها،**

[J. Stetkevych,] "The Hunt in the Arabic *Qaṣīdah*: The Antecedents of the *Ṭardiyyah*," in [*Tradition and Modernity in Arabic Language and Literature*,
=

إن القصيدة رقم ٩٣ ليست فحسب، كما لاحظنا من قبل، قابلة للقسمة الواضحة إلى نصفين جد متوازنين، ومن ثمَّ تشبه في بنيتها القصيدة الكلاسيكية الأساسية الثنائية (النسيب > المديح؛ النسيب > الرحيل؛ النسيب > الفخر، إلخ.)، البديلة للقصيدة الثلاثية (النسيب > الرحيل > الفخر/ المديح). إنها بقدر ما تنتمي إلى العصر الكلاسيكي، تعد عباسية ''ما بعد كلاسيكية'' على نحو مؤكد. وهي كذلك، فوق كل شيء، عباسية بلاطية. وفي حالة ابن المعتز، ينبغي لزاماً أن تعيد تأكيد نفسها بوصفها ''عباسية،'' في المقام الأول، وبوصفها ''كلاسيكية'' بصورة ثانوية فقط—على الأقل في إحدى نقاطها الأساسية. ويتضح هذا عندما نتأمل البيت الأول في مطلع قصيدة (طردية) ابن المعتز، في موتيفه، وبحره العروضي وقافيته (**لهفي على دهر الصبا القصير**): من حيث ما يدين به على نحو جد مقصود في المعجم الشعري، وقافيته، ونغمته النسيبية الواضحة للمطلع الغنائي-الرثائي، البلاطي دون شك، في صدر نسيب واضح لقصيدة عباسية،[1] أقدم من طرديته بحوالي مئة سنة، ومع ذلك، فإنها لا تصيخ السمع إلى المثال العتيق-الكلاسيكي (البدوي). وهكذا يصبح مثال ابن المعتز ''الجديد'' في هذه القصيدة-الطردية البنيوية والشكلية قصيدة لأبي العتاهية (ت ٢١٠/ ٨٢٥)، والتي هي، في كليتها، =

edited by J.R. Smart (Curson, 1996), pp. 102-103].

[وهي تمثل الفصل الثاني من الكتاب الراهن-المترجم].

(١) أبو الفرج الإصبهاني، **كتاب الأغاني**، ٣١ مج. تحقيق إبراهيم الإبياري (القاهرة: دار الشعب، ١٩٦٩-١٩٧٩)، ٤: ٦٠-٦٢. من أجل سياق أوسع، لكنه بالنسبة إلينا وثيق الصلة بتناولنا لـ''الأنشودة البلاطية لدى أبي العتاهية'' في العصر العباسي، انظر ياروسلاف ستيتكيفيتش، **صبا نجد: شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي**،

Jaroslav Stetkevych, *The Zephyrs of Najd: The Poetics of Nostalgia in the Classical Arabic Nasīb*, (Chicago: The University of Chicago Press, 1993), esp. pp. 66-70.

وخصوصاً في أبياتها ١-١٧، عرضاً لـ''بلاطية'' شعرية عباسية موضوعاتيًّا ومثاليًّا. وهي قصيدة يقاربها شاعر عباسي لاحق، حتى في مطلعها،

لَهَفِــي عَــلى الــزَمَنِ القَــصيرِ بَــينَ الخَوَرنَــقِ وَالــسَديرِ

دالفاً، بتصميم شكلي، إلى ذلك العالم البلاطي العباسي الشعري. وفي الطردية رقم ٩٣ يفعل ابن المعتز أيضاً الشيء نفسه:

لُهفِــي عَــلَى دَهْــر الــصِّبا القَــصِيرِ وَغُــصْنِه ذِي الــوَرَقِ المَنْثُــورِ

بالنسبة إلى أبي العتاهية، لم يعد الآن أي ''شعور بالفقد'' رثائي، قديم أو عتيق إمكاناً، مشروط نسيبيًّا، رثاءً خالصاً بالمرة. لقد مرَّ عبر تحولات ''بلاطية'' إلى أنشودة نسيبية عباسية الطابع، مما يعني، تحوله إلى أنشودة [رعوية] idyll رثائية.

من هذه النقطة تحديداً ينوي ابن المعتز أن يبدأ في صياغة أنشودته عن الصيد الرثائي العباسي إذ تبدأ قصيدته بمناجاة،[1] محادثة حميمية النغمة ذات غنائية رثائية خالصة (البيت ١). وفي البيت ٢، مرثاة تريد أن تشق طريقها إلى الأنشودة؛ ويتحول البيت ٣ إلى أنشودة أكثر تميزاً. ومع ذلك، فإن الجو النفسي في الأنشودة في البيت ٤ يصبح قلقاً، أو يصبح معرضاً للخطر، بصورة غير متوقعة، أو ربما قلنا بصورة مدمرة. ذلك أن ابتداء هذه الأنشودة بـ''**والدهْر لا يَشْرَكُ بالسرورِ**،'' يعني أنها إلى أي مدى تكشف عدم تأكدها من نفسها، لأن النغمة الرثائية في ''**والدهْر لا يَشْرَكُ بالسرورِ**'' في البيت ٤، مرة أخرى، كما في المطلع الرثائي ''**لهفي على دهر الصبا القصير**'' في البيت الأول، تتطلب الالتفات إلى نتائجها الممتدة بالنسبة إلى الجو النفسي و**النوع الشعري**. إنها تخبرنا أن ابن المعتز آثر أن يضع تأملاته النفسية موضع

---

(١) إن مناجاة ابن المعتز، مثلها مثل مناجاة أبي العتاهية تماماً، مناجاة للنفس ووعي بالذات، وبهذا المعنى، فهي مختلفة بشكل جوهري عن المناجاة العتيقة، البدوية التي يخاطب فيها الشاعر رفيقيه ''الاثنين'' كما في ''قفا نبك'' لدى امرئ القيس!

التساؤل: حول إن أمكن لهذه التأملات أن تكون ذات طبيعة رثائية رعوية idyllic على الإطلاق. أو بالأحرى، ربما في أنشودته البلاطية التي تتميز بـ''التهور المعقول،'' الخالي من الهموم، ''والسادر في غفلته،'' كان يمهد الأرض للمأساة الحيوية التي لا مفر منها، مثل تلك التي مهد لها الشاعر المخضرم، أبو ذؤيب الهذلي،[1] وهو ينشئ رثاءه الحزين الذي يعكس حالته النفسية إثر موت أولاده الخمسة. لقد ظلت مرثاة أبي ذؤيب، مشبعة بالأليجورية الجاهلية، من بين كل المراثي العربية الكلاسيكية، غير مسبوقة في بنيتها وكمالها الشكلي. يكرر أبو ذؤيب، في القافية الرثائية للـ''عين'' المضمومة،[2] أربع مرات التحذير من القدر المحتوم: (البيت ١٩)،

وَالدَهرُ لا يَبقى عَلى حَدَثانِهِ   في رَأسِ شاهِقَةٍ أَعَزُّ مُمَنَّعُ

ثم مرة أخرى، في البيت ٢٠، حيث التحذير نفسه، ولكن مع شخصية حمار وحشي،

وَالدَهرُ لا يَبقى عَلى حَدَثانِهِ   جَونُ السَراةِ لَهُ جَدائِدُ أَربَعُ

بوصف هذا الحمار مثالاً رمزيًّا للا جدوى؛ ومرة أخرى، في البيت ٤١، تكرار للتحذير نفسه، ولكن هذه المرة تظهر صورة ثور وحشي وحيد بوصفه الشخصية

---

(١) بالنسبة إلى مرثاة أبي ذؤيب، انظر بشكل أساسي: أ. **ديوان الهذليين** (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٣٨٥/ ١٩٦٥)، ص١-٢١؛ وب. أبو العباس المفضل بن محمد الضبي، **ديوان المفضليات**، شرح أبي محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنباري، تحقيق تشارلس جيمس ليال، النص العربي (أكسفورد: مطبعة كلاريندون، ١٩٢١)، ص١٦-١٨١.

(٢) إن مسألة اختيار حروف قافية وروي معينة مناسبة للحالات النفسية والأنواع الشعرية المعينة، وخصوصاً في الرثاء، تعد، من ناحية نظرية صرف، موضوعاً فيه نظر. ومع ذلك، فإن الأمثلة العملية في شعر ما بعد الإسلام، وخصوصاً في حالة المرثية، رسمت لنفسها تقليداً سائراً، من حيث تفضيل القوافي المنتهية بروي ''العين''. ولعل سبب هذا التفضيل يعود، عن نحو حاسم، إلى الشاعر أبي ذؤيب الهذلي ومرثيته ''العينية.''

الأليجورية،

وَالـــدَهرُ لا يَبقــى عَــلى حَدَثانِــهِ   شَــبَبٌ أَفَزَّتــهُ الكِــلابُ مُــرَوَّعُ

حتى، للمرة الرابعة، مع التحذير نفسه المصاغ في العبارة الصيغية نفسها (البيت ٥٥)،

وَالـــدَهرُ لا يَبقــى عَــلى حَدَثانِــهِ   مُستَــشعِرٌ حَلَــقَ الحَديــدِ مُقَنَّــعُ

تصبح الشخصية الأليجورية شخصية لفارس لابس دروعه الحديدية كاملة، لا يبدو أن أحداً يمكن أن يصرعه، حتى يشتبك مع فارس آخر نظير له. وتكون النتيجة موت الفارسين كليهما.

لكن فى البيت ٥ من طردية ابن المعتز،

أَغــدو وَجِنّــيُّ الــصِّبَا أَمِــيري   مِــلْءُ عيــونِ الغانِيَــاتِ الحــورِ

تعود الأنشودة الرعوية. أما ''الجني الأحمق'' فلما يزل وارداً. إن الشاعر-الصائد-البلاطي ''يغتدي بين الدجى والنور،'' تماماً مثلما فعل امرؤ القيس ذات مرة. لكن غدوه هذا ليس مقصوداً به أن يقاس بشغف ذلك الصائد المتمثل في عبارة المغني البدوي ''وقد أغتدي.'' إن ابن المعتز البلاطي يفضل، بدلاً من ذلك، في ترجيعه غير المباشر صدى الروح الغزلية في النسيب، أن يمتع عينيه بالجمال الفطري لعيون الغانيات الحور. ومرة أخرى، بالإضافة إلى ذلك، فإن الشاعر يلمح إلى امرئ القيس، وربما بوصفه صائداً، لكنه الآن يفعل هذا الآن فحسب من خلال فكرة صيد الحب البلاطية الرعوية الشائعة لديه. وفي البيت ٦ والشطر الأول الحاسم بنيويًا من البيت ٧، تتراجع القصيدة إلى الجو النفسي للعزلة الرثائية، والمعرفة الذاتية (**وَتَرَكَتْني ظِنَنُ الغَيورِ**).

لم يمضِ وقت طويل، مع ذلك، حتى يسمع الشاعر-الصائد النداء للصيد، لأن هذا الصيد، بوصفه انعكاساً هروبيًا، أو بالأحرى بوصفه صيداً بلاطيًا، لم يعد رثائيًا، وإنما لا يزال بعدُ إشارةً رعويةً موروثة إلى عادةٍ شعرية. ومرة أخرى، اتفاقاً مع هذا النداء، كما تردد صداه في الشعر العربي منذ امرئ القيس، ''يغتدي،'' ابن المعتز،

ويبدأ صيده ''بين الدجى والنور،'' وليس بالليل، ولا في ضوء النهار (البيت ٧، الشطر الثاني)- ربما في حقيقة متحولة شعريًّا، وربما فقط في أسلبة بلاطية للذاكرة، دون حنين رثائي واضح. إن الشاعر، وقد وجد نفسه أخيراً متمكِّناً في النوع الشعري للطردية، يظل مخلصاً لهذا النوع حتى نهاية القصيدة (الأبيات ٦-١٤)، حتى عندما تتخلَّى النغمة في البيت ١٠- ليس في الصورة، ولكن في المعجم الشعري- عن العواطف المكبوتة تجاه عمل الصيد، وبشكل متناقض ظاهريًّا تخفف منه من خلال الاستعمال التلقائي لعبارة ''الله أكبر!''-بقصد واضح إلى استعمال اللغة الدارجة،

١٠.تُـدْنِي وَرَاء القَـنَص المَـذْعُورِ تَـسْمِيَةَ الله مِـن التكْبِـيرِ

يخفق البيتان ١١ و١٢، أيضاً، في الإمساك على نحو قوي بخيط مستقيم لعواطف الصيد:

١١.حَتْـف لجِيش الهَادِيـاتِ الحـورِ كَأنَّهَـا مَكَاحِـلُ البَلُّـورِ

١٢.كَـأَن وَقْـع خَيلنـا الـذكُورِ شُـؤْبُوبُ يَـوْم خَـضِل مَطِـيرِ

ففيهما تفسد العواطف غنائيًّا، طالما أن عرض الطريدة في البيت ١١ بوصفها، غزلان شموس (الهاديات: أوائل الوحش) ذات عيون سوداء صافية كالبلور، تنقاد إلى اندفاع الفرس الذكر للشاعر-الصائد (البيت ١٢). ولهذا، فإن هذا التيار التحتي المُفْسَد للغنائية قابل لأن تفك شفرته بوصفه شهوة جنسية بلاطية كامنة.

على العكس من البيت ١٠، إذ حَلَّ المعجم الشعري مَحَلَّ الصورة، فإن كل شيء في البيتين ١٣ و١٤ يُعَدُّ صورةً، ولكنها صورةٌ مُعَزَّزَةٌ، لافتةٌ للانتباه، بما فيها من خفوت تدريجي للزمن نحو الذاكرة، وخفوت للمنظور نحو المسافة، بمعناهما المزدوج للغائية. لقد أنجزت القصيدة غرضها الموضوعي والذاتي الكامل، وغائية هذا الغرض تقوى إمكاناً، أو تتأكد، وفي تدفق إيقاع الرجز في الطردية ٩٣، سَيُعَجِّلُ هذا تقريباً بالاكتمال الشكلي لـ''شطر البيت.''

---- *** ----

ثنائية النماذج الموضوعية والذاتية

إضافةً إلى اهتمام ابن المعتز بالجانب العروضي من حيث استيعاب بحور غير الرجز في النسيج الإيقاعي للطردية الموضوعاتية، وبنائه بعض طردياته على أساس الموضوعة والجو النفسي، والتي من خلالهما تتشابه الطردية مع الخصوصيات العتيقة لشكل القصيدة، فهناك اهتمامه الأساس الموجَّه إلى صقل المنظور المزدوج والثنائية الأساس للموقف الأسلوبي الموضوعي والذاتي بين الوصف وإعادة التمثيل enactment، على مدى أبيات مشتبكة، وفي الحقيقة متوافقة، والتفريعات الرائدة لأبي نواس فيما يتصل برؤية الشاعر-الصائد وأسلوبه[1] -أو، إذا وضعنا المسألة من منظور قطبية وجهات النظر، فيما يتصل بكمون السرد الممَثل في الطردية (بوصفها شكلاً-و-نوعاً شعريًّا) من خلال التوتر بين المثالين الرئيسين الشكلي والأسلوبي، أي ''وقد أغتدي،'' و''أنعت'': أي، بين دينامية الصيد، وسكونية الشيء الموصوف (أو مجرد عنونته).

أ. موقف ''أنعت''

سأتحول أولاً إلى الأمثلة القليلة نسبيًّا، والقصيرة بشكل ملحوظ في نموذج ''أنعت'' لدى ابن المعتز. وعند تنقيح العدد الكلي للأمثلة الخمسة التي تتبع هذا المثال، يظهر اثنان منها ملخصين فحسب لصورة وصفية من بيتين: وفيهما ''تثبيت'' لصيغة (أنعت) ووصف. ومن أجل هذا ''التثبيت'' المثالي للشاعر- ليس بوصفه ممثلاً للصيد، ولكن بوصفه نقطة الانطلاق المنظورية إلى الوصف المجمد في موقف تصوير-فإنني مضطر إلى أن أمضي إلى استعراض هذه الأمثلة النصية الكاملة إمكاناً، حتى إذا تجاهلت اختبار ما فيها من لباقة أسلوبية شعرية.

---

(١) انظر دراستي الفاحصة في موضوع ''أنعت'' و''وقد أغتدي،'' في ''اللذات الحذرة في الصيد البلاطي: أبو نواس والطردية العباسية،'' ص١٤٥.

نبدأ بمثال من بيتين، يهتم فيه الشاعر بالعاطفة أكثر منه بالوصف، على الرغم من وجود كلب صيد موضوعاً للوصف.

القصيدة رقم ١٠٠ [الديوان، ٢: ١٣٤]:

١. أَنْعَتُــــه مُزعْفَـــر القَمِـــيص مُهْفَهَفـــاً مُوَثَّـــق الفُـــصوصِ

٢. يَمْــلأ نَفْــسَ القَــانِص الحَــريص مُنْــتَعِلا بِـــأخمُص مَفْــروصِ[1]

وبيتان آخران، يمثلان تقريباً نصًّا إبيجراميًّا، القصيدة رقم ١١٩، يترك وراءه- بشكل ملموس- لمحة عابرة فحسب من مظهر أنثى نمر مدربة على الصيد، تكفي بالكاد لأن توصف. ومع ذلك، فإن شهوة الحيوان الصائد المتحفزة إلى الدم هي الواقع الحق للصيد-أو تجريده.

القصيدة رقم ١١٩ [الديوان، ٢: ١٤٨]

١. أَنْعَتُهــا تَفْــري الفَــضَاء عَــدْوا نَوازِيــا خَلْــفَ الطَّرِيــد نَــزْوا

٢. لا تحُـسِنُ القُــدْرةُ مِنهــا عَفْــوَا قَــدْ وَجَــدتْ طَعــم الــدِّماءِ حُلْــوا

يتكون المثال التالي من ثلاثة أبيات يمتد فيه قرار الشاعر بأن يصف (أنعت)، ومرة أخرى يصبح الموضوع (والموضوعي) كلب الصائد الأكثر ألفةً وهو يقفز ويتبختر ويتفوق على أقرانه. ومن الجدير بالملحوظة هو ختام البيت الثالث، بما فيه من تشبيه يقترب من غنائية حذرة، أو مترددة، وإلا فإنها نادرة في موضعة مثال 'أنعت' وحساسيته الخرساء.

القصيدة رقم ٨٠ [الديوان، ٢: ١١٩]:

١. أَنْعَـــتُ وَثـــابَ الخُطَـــا نَبَّاثـــا جَـــارَ عَـــلَى وَحْـــشِ الفَـــلا وَعَاثَـــا

٢. يَقْــــدُمُ زُلاًّ ضُــــمّراً ثَلاثــــا بانَـــتْ غِراثـــاً وَغَـــدتْ غِرَاثـــا

٣. يُعْجِـــل عَنهـــا أَربَعـــاً حِثَاثـــا كأَنـــــه مُلْـــــتَقِطٌ رِعَاثـــا

---

(١) ابن المعتز، القصيدة رقم ١٠٠، **ديوانه**، ٢: ١٣٤. [...].

في مثال آخر بعدُ، القصيدة رقم ٩٠، ثمة توسيع للوصف المتحول إلى الموضوعي في موقف ''أنعت'' لحيوانات صيد-ربما كانت كلاباً، ولكن من الممكن كذلك أن تكون نموراً مدربة للصيد-يرد في سلسلة من التشبيهات في طردية ابن المعتز من ثلاثة أبيات يتبعها شطر ''رابع،'' من الرجز المعهود، وهذه المرة في لغة أبعد ما تكون من التشبيهات، أو أي شكل آخر من أشكال الكلام، ومن ثم تستدعي، أسلوبيًّا وعروضيًّا معاً، ''ختاماً'' أحسن التعبير عنه شكليًّا-وهو نوع الختام الذي يخبرنا بأن هذه القصيدة ليست مجرد ''شذرة'' خالية من الشكل، ولكنها تؤسس طردية محددة نوعيًّا.

القصيدة رقم ٩٠ [**الديوان**، ٢: ١٢٤-١٢٥]:

١ .أَنعَتُ أَمثالاً قُذَذنَ قَذّا يَشحَذُها السوطُ البَطينُ شَحذا

٢ .نَوازِيا خَلفَ الظِباءِ جَذّا كَأَنَّها تَجبُذُهُنَّ جَبذا

٣ .تَجُذُّ غيطانَ الفَلاةِ جَذّا كَالنَبلِ هَذَّتها القِسِيُّ هَذّا

٤ . لَم أَدرِ ذا أَسرَعُ شَدّاً أَم ذا[1]

يأتي مثالنا الأخير من ابن المعتز من موقف ''أنعت'' من قصيدة ذات خمسة أبيات رقم ١١٣. وهي تتطور بصورة أكثر كمالاً إلى وصف موجه نحو موضوع محدد من خمسة كلاب صيد؛ وعلى الرغم من هذا التركيز الموضوعي، أو حتى بسببه، فإنها تبرز بوصفها طردية ليس في المحتوى فحسب، وإنما في شكلها المستوعب لذاته كذلك.

القصيدة رقم ١١٣ [**الديوان**، ٢: ١٤٣]:

١ .أَنْعَتُها ضَوامِراً نَواحِلا كَأَنَّ في أَفْواهِها مَنَاصِلا

٢ .نَواطِفاً فَقَاطِراً وسَايلا زُلاًّ إذا اسْتَدْبَرْتَها عَواسِلا

---

(١) ابن المعتز، **ديوانه**، ٢: ١٢٤-١٢٥ [القصيدة رقم ٩٠]. نظراً للشك الواضح والتفاوت في هذا النص، قارن بابن المعتز، **ديوانه** (بيروت: دار صادر، د. ت.)، ص١٩١.

٣. جَايلَةً تجُاذِبُ السَّلاسِلا كَمِثْل كفٍّ رَفَعَتْ أَنَامِلا

٤. إِذا ارْتَقتْ رَأَيتَها مَواثِلا وإِن هَوتْ حَسبْتَها جَداوِلا

٥. مَحْضُورةً تَطَّلِبُ المَسَايلا كأَنَّ في أَفْواهِها مَعَاوِلا

ب. الصائد في الموقف الذاتي: ''وقد أغتدي''

إن المثال الشكلي والأسلوبي الآخر الذي يحدد طرديات ابن المعتز، والذي يقابل مثال ''أنعت'' الموضوعي، أو الوصفي وحسب، هو مثال ''[و] قد أغتدي؛'' الذي يسمح للشاعر، علاوة على هذا، أن يطور منظوراً ذاتيًّا صريحاً، تبادليًّا والذي يحتفظ داخله، بوصفه مجال امتيازه، بمستوى من الغنائية يغمر ما يحيط بالصائد. وهو يحقق هذا بصورة رئيسة من خلال القبض على لحظة الغدو (وقد أغتدي) ودخوله لحظة الافتتان بالمنظر الطبيعي للصيد. ومع ذلك، ففي هذا يمضي الشاعر، ولا سيما ابن المعتز، إلى ما وراء مثال امرئ القيس الكلاسيكي الفروسي للصيد، أو مطاردته الصيد من على ظهر الفرس (الطرد). وأهم من ذلك، فهو يكسر الاستدعاء الآلي أسلوبيًّا لعبارة امرئ القيس، الموجود منذ أوائل الطردية الأموية المتأخرة (الشمردل)، ولكن، فوق هذا، يلاحظ ذلك بصرامة في وفرة من الطرديات العباسية المبكرة، ولا سيما لدى أبي نواس، إذ مرت الطردية بتحولها من البداوة البطولية-الوصفية إلى الغنائية البلاطية التي يمثلها لنا أبو نواس. ومع ذلك، فإن الأيقونة الفروسية للفرس، والمطاردة لدى امرئ القيس، في طرديات هذا الشاعر-البلاطي العباسي، في حين تصبح لحظة ''صباحية'' اضطراريًّا تقريباً بشكل مثالي لـ''الغنائية التلقائية،'' فإنها مع ذلك تبدو غير قادرة على الاحتفاظ بهذا الافتتان الغنائي. وهكذا فإن غنائية أبي نواس في لحظة ''قد أغتدي'' تشرف على الانتهاء بمجرد أن تبدأ، ومن ثم لا ينتج عنها في معظم طردياته من هذا النمط

سوى ''بداية زائفة''[1] مختصرة شعريًّا، جوفاء غنائيًّا. لقد تُرِكَ لابن المعتز أن يَسْمَحَ لهذه اللحظة من الافتنان الغنائي الأولي بالامتداد والاختراق للتطور المثالي والأسلوبي للقصيدة/ الطردية. وهذا الامتداد للغنائية في طرديات ابن المعتز من مقام ''الغدو'' ليس في حاجة إلى أن يكون موحداً حتى يحدد القصيدة بشكل كامل، ولكن يمكن له أن يتخلل حتى بشكل واضح الموتيفات، أو الصور اللا-غنائية، من قبيل تأثير الصيد بوصفه رياضة دموية. ولهذا فإن ابن المعتز ليس شاعراً غنائيًّا للطردية، بقدر ما هو شاعر غنائيات متعددة في الطردية. ومع ذلك فإن الموتيف المفرد لطردية ''الغدو'' سيظل، في غنائياته المتعددة، ''وقد أغتدي'' المنسوبة لامرئ القيس.

تعد الطردية رقم ١٠٨ ذات السبعة عشر بيتاً، تنويعاً موسوماً بغنائية ابن المعتز، أي تلك المنسوجة مع ''ضد-الغنائية'' الوصفية، أو حتى الدرامية بصورة فجة. وهي تتحدث عن صقر مشتبك في صيد، من حيث كونه صورة وفعلاً معاً:

القصيدة رقم ١٠٨ [**الديوان**، ٢: ١٣٩-١٤٠]:[الرجز]

١. لمَا انْجلَى ضَوء الصّبَاح وَفَتَق تجَلّي الصَفْوةِ مِنْ تَحتِ الرَنَق

٢. وأنجمُ الليلِ مَرِيضَاتُ الحَدَق تَتْلو الثُّرَيا حِزَقاً بعد حِزَق

٣. كأَنَّها حينَ فَرَى الصُّبْحُ وَشَقّ وَاسِطَةٌ بينَ لآلٍ تَأْتَلِق

٤. كَأَنّما الجَوْزاء في أَعلى الأُفُق أَغْصانُ نَور أَو وِشَاح مِنْ وَرَق

٥. والفجْر في المَشَارق كالثَّغْر اتَّسَق كَأَنَّه أَلْقَى عَلى الأَرْضِ طَبَق

---

(١) انظر ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''اللذات الحذرة للصيد البلاطي: أبو نواس والطردية العباسية،'' ص١٥١ (بالنسبة إلى عبارة ''وقد أغتدي،'' المأخوذة عن امرئ القيس)، وص١٦٦-١٦٧ (بالنسبة إلى قوة الغنائية وضعفها في الطردية النواسية).

٦.غَـدوْتُ في ثـوب مِـن اللَّيـل خَلَـق   بِطـــارِح النَّظْــرة في كُــلِّ أُفُـــق[1]
٧.ذِي مَنْـسِر أَقْنَــى إِذا شــك خَــرَق   مُخْتَـــضِب في كُــل يَــوم بعَلـــق
٨.فَكُــل عَظْــم مَفْـصِلٌ إِذا عَلــق   وَمُقْلَـــــة تَـــــصْدُفُه إِذَا رَمَـــــق
٩. كَأَنَّهـــا نَرْجِـــسَة بِـــلا وَرَق   يُنْـشِب في الأَتْبَـاج حَتَّــى يَنْفَتِــق[2]
١٠. مخَالِبـاً كَمِثْـل أَنْـصَاف الحَلَــق   مُبَــــارَكٌ إِذا رَأَى فَقَــــد رُزِق
١١.أَوْ طَـار نَحْـوَ صَـيْدِه فَقَـد لحِـق   وإِنْ رَمَتْــه الكَــفُّ كَــادَ يَحْـــتَرِق
١٢.يَسْبِق ذُعْر الطير مِنْ حَيثُ امْتَرق   حَتَّـى يَـرَيْنَ المـوتَ مِـنْ قَبْـل الفَـرَق
١٣.آنَـس في نُـوَّارِ رَوْضٍ قَـدْ سَـمَق   سَـــوابِحاً في مَـــتن لجُـــيٍّ غَــدِق[3]
١٤.كالـشَّفَق الأَبْـيض لاَحَ في الغَـسق   تكْـشِفُ عَنْــه الــريحُ إِقــذاءَ الرَنَـق
١٥.سَقْيَ القُيُـونِ مَتْنَ عَـضْب مُنْدَلِق   فَطَـار كالقِـدْح المُـرِيش المُمْـتَرِق
١٦.ما صَاف عَن قَرْطَاسِـه حَتَّى خَرَق   مَـاتَ الـذي أَصَـابَ مِنهـا أَوْ صُـعِق
١٧. وَطَـــيَّرَ الـــريشَ عَـــلى الأَرْضِ مِـــزَق

تمتد هذه الطردية، التي تحمل بصمة ''وقد أغتدي'' لامرئ القيس، بثبات خلال الأبيات الستة الأولى في متوالية غنائية ذات نوعية صُوَرِيَّة مدعومة داخليًّا بأربعة تشبيهات. في البيت ٦، بتوقيع فعل ''غدوتُ،'' ينتهي المدخل الغنائي إلى الافتنان بصباح الصيد، ويبدأ وصف طائر الطريدة المفترس المهيب (الأبيات ٦-١٧). في البيت ١٧ تنجز القصيدة ختاماً من ثلاث طبقات: فهناك نهاية شكلية في

(١) في الطرديات من هذه السلسلة، والتي هي مميزة باستعمال عبارة امرئ القيس، ''وقد أغتدي و الطير في وكناتها،'' في موتيف ''الصيد الفروسي،'' سأشير إلى تنويعات ابن المعتز على هذا الموتيف بالتأكيد بالحروف المائلة.

(٢) نلاحظ أن الشطر الثاني من البيت ٩ ينبغي أن يتبعه الشطر الأول من البيت ١٠ في سياق المعنى.

(٣) ترد كلمة ''سوابحاً'' في الاصطلاح الشعري العربي الكلاسيكي صفة مهمة للخيل، وهي هنا لا تعد اختياراً جيداً للمعنى في سياق الطردية الراهنة.

شطر مكتمل بذاته عروضيًّا؛ ذي تأثير شبه سردي لنهاية حبكة، إذ يصل إلى ''قصة'' الصيد؛ وهناك نهاية شعريّة على نحو جد شامل، حيث نهاية جرح
''قصة'' الصيد؛ وهناك نهاية شعرية على نحو جد شامل، حيث شمولية غنائية جد نادرة وإذعان، إلى ترجمة حرفية صورية لعبارة ''نهاية النزاع.''

إذا نظرنا بتصبر، إن لم يكن بشيء شبيه بالاتفاق العاطفي -أكثر منه بالمغالطة العاطفية-، فإن قصيدة الصيد بالصقر بما-هو-الفريسة لدى ابن المعتز، تُوَجِّهُ عينَ الصائد، وخيال الشاعر نحو الفخامة البصرية لليلة الخابية، واليوم المنجلي فوقه في السماء الصافية - أبعد بكثير مما كان امرؤ القيس راغباً في كشفه، وكذلك أبعد بكثير مما بدا أبو نواس مهتمًّا به. حتى من الوهلة الأولى لصيده أو من استهلاله، كان ابن المعتز بعينيه، وخياله معاً في سماء ''الغدو،'' مع الصقر.

كذلك كانت طردية ابن المعتز ذات الأبيات السبعة، والتي هي أكثر كثافة في الحجم، لكنها لا تقل تعقيداً بنيويًّا، وأسلوبيًّا وتضفيراً بآثار للغنائية:

القصيدة رقم ٨٧ [الديوان، ٢: ١٢٣-١٢٤]: [الرجز]

١. غدوت للصيد بِغُضْفٍ كالقِدَدْ	**والليل قد رقَّ على وجه البلدْ**
٢. وابتَلّ سِربال النَّسيم وَبَرَد	**والفَجر في ليل الظلام يَتَّقِدْ**
٣. عواصفٌ مُنْتَهِياتٌ للأَمد	**ما يَسْتَزِدْهَا الشوطُ من عَدو تَزِدْ**
٤. وَتَقتضِي الأَرجل والأَيدي تَعِد	**٤ ب لما غَدَونا وغَدَت خَيْلُ الطَرَدْ**
٥. أَبرقَ بالرَّكض الفضاءُ ورَعَد	**وقامَ شيطان الحريص وقَعَدْ**
٦. وطار نَقْع في السَّماء ورَكَد	**كَأَنَّه مُلاءُ غسّال جُدُدْ**
٧. يَنْشُرها السهْلَ ويَطويها الجَدَد	**مثلُ القريب عِنْدها ما قد بَعُدْ**

فكما نرى في غضون القصيدة (البيت ٤)، ''يغدو'' صحبة ابن المعتز من الصائدين راكبين على ظهور خيل المطاردة الخاصة بهم **(وغدت خيل الطرد)**.[1]

---

(١) في طرديات ابن المعتز، يكون ''الغدو'' في الصباح المبكر إلى الصيد على ظهر الخيل، ليس دائماً =

لكن نرى أولاً (في البيت ٣)، سرعة المطاردة نفسها وكفايتها تنحصر في كلاب الصيد الشغوفة، وترصد بوصفها صورةً أكثر منها وصفاً. وإذا وضعنا في أذهاننا العلامة الشعرية المثالية القيسية، ''وقد أغتدي،'' وبشكل مؤكد، النواسية، في الطردية رقم ١٠٨ - وهي سمة موضوعاتية وأسلوبية ناقشناها أعلاه-فإننا نتحقق بصورة أبعد أنه في هذه الطردية بعينها (رقم ٨٧)، تحدث مرتين، وليس مرة واحدة: بوصفها المفتاح إلى البيت ١ (**غدوت للصيد**)، وفيما بعد، بوصفها نقطة المنتصف تحديداً في بنية الطردية، إذ تقدم من خلال أداة سرد ممكن ''**لمَّا**'' التي يُفْتَتَحُ بها البيت ٤ ب. فهذا البيت، بوزنه العروضي من الرجز، لا يُنْتِجُ إلى حد كبير شطراً لهذا البيت، بوصفه وحدة بيت مستقل محكوم ببحر الرجز يقدم موضوعة/ موتيفاً جديداً.[١] كما أنه في البيت نفسه يحدث تحول، أو تغير في التوجه: ليس فقط في الموتيف، وإنما في المعنى الموجِّه للموتيف، والذي يتجلَّى من خلال ''العلامة الشعرية'' الثانية (**لمَّا غدونا**). إن القصيدة تجتاز اختبارَ تحوُّلِها الشبيه بالسوناتا، أو إعادة التركيز. وهذا يمكن أن يبدو من الناحية الأدبية-التاريخية منطوياً على مفارقة تاريخية، لأن تعرفنا على النمط البنيوي، والموضوعاتي لقصيدة عربية غنائية- مثل هذه الطردية بعينها من أواخر القرن [الثالث الهجري/] التاسع الميلادي- سوف يجد نفسه حينئذٍ في فراغ ''نقطة انطلاق'' ماثلة غير معترف بها نظريًّا، دون ثبات شكلي أو هرمينوطيقي. ولمعالجة هذا، علينا أن ندرب أنفسنا على التعرف، أو إعادة تقصي، الأنماط الشعرية البنيوية، وخصوصاً تلك ذات الأشكال الغنائية الشعرية

=

مجرد شيء ضمني، كما في طرديات أبي نواس. وهكذا فإن ابن المعتز يميل على نحو خاص إلى توضيح المشهد بصورة معلنة (وغدت خيل الطرد [البيت ٤]). ومن أجل الطردية بكاملها، انظر ابن المعتز، **ديوانه**، ص: ١٢٣-١٢٤ [القصيدة رقم ٨٧].

(١) لعلنا نعود هنا إلى مناقشتي لهذا الجانب من وحدة البيت المستقل في الطردية، وهكذا نعود إلى ''الشطر'' أعلاه، في الهامش رقم ٥.

الأقصر - والمرنة بنيويًا بعدُ-، والتي في حد ذاتها يمكن أن تكون محكومة من خلال معنى أوسع ثقافيًا لقالب تأثري وبصري/ منظوري-ومن ثمَّ، بشكل موازٍ، من خلال ''تحولات'' شبيهة بالسوناتا و''الانطلاقات.''[1]

من هنا يَتَجَلَّى ''التحولُ'' في البيت ٤ من الطردية رقم ٨٧ من خلال تكرار علامة ''الغدو'' المألوفة، العائدة إلى امرئ القيس؛

٤ ب لما غَدَونا وغَدَت خَيْلُ الطَّرَد

وهي العلامة التي أعلنت بدايةً في البيتين ١-٢ عن دخول الصائد-الشاعر العباسي إلى الفضاء المخصوص بالصيد المُرَوَّضِ بلاطيًّا حينئذٍ. لقد أثبتَ هذا الفضاءُ المتميزُ بصورة كافية أنه غالباً ما يكون من الصعب، في معظم شعر الطردية، بما فيه هذه القصيدة، أن يحتفظ بنفسه بوصفه بؤرةً غنائية،[2] على الرغم من أنه كان يُقْصَدُ به أن يكون مركزَ إشعاع، إذا جاز التعبير، بوصفه مساحةً للحساسية [الغنائية]، لا أن يوصف بكونه مجرد هكذا. في البيت ٤، كان على كلاب الصيد، المستثارة نعتيًا منذ البيت ٣، والتي انزاحت عن بؤرة مساحة الحساسية الغنائية في مفتتح القصيدة، أن تُخْلي مكانها [كذلك] لعلامة امرئ القيس الثانية في ''التحول''

(١) انظر كذلك أعلاه، مناقشة الطردية رقم ٩٣ أعلاه. وفي هذه الطردية يحدث تغير في الموتيف في منتصف الطردية، إلى الحد الذي يصبح معه تغيراً في المنظور، ومن ثمَّ يستحق الوصف الاصطلاحي لها بـ''الالتفاف-حول،'' والذي هو مستمر بقوة-ولا سيما بمعنى أنه سمة مميزة لبنية الطردية بـ''علامتها'' المتكررة في منتصفها. وهذا التغير لا يختلف عن ''الالتفات-حول''، أو حتى التغير في المنظور، الذي نألفه شكليًّا وبنيويًّا في السوناتا في عصر النهضة (وما بعدها). وبطبيعة الحال، ينبغي أن نحتفظ أولاً، في وعينا البنيوي بالقصيدة العربية-سواء في شكل الطردية أو ''التنويعات'' الشكلية الأخرى للقصيدة-بلجوئنا إلى ما تنطوي عليه البنية الأساسية للقصيدة.

(٢) لاحظ ملحوظاتي المتصلة بتقصير أبي نواس، أو عدم الترابط غير المريح، في التعامل مع متطلبات افتتاحيات الطردية الغنائية. انظر ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''اللذات الحذرة للصيد البلاطي: أبو نواس والطردية البلاطية،'' ص١٦٦-١٦٧.

الموتيفي، وكذلك البنيوي، للقصيدة. ومرةً أخرى، فإن الشاعرَ-الصائد ''يغدو''- ربما لمَّا يَزَلْ مَشْدوداً إلى أعظم مشاعر غُدُوِّهِ وغُدُوِّ خيل الطرد؛ لكنه بدلاً من العودة مرة أخرى إلى مشاعر البهجة الأرستقراطية للغنائية، في قصيدته المتغيرة (''المتحولة'')، يصبح أحد الصائدين الذين لا يزالون بطوليين، فروسيين، أقرب بالقول والعمل إلى مثاله ورمزه المتواتر، امرئ القيس.

وهكذا يصبح القسم الثاني الواضح المعالم (الأبيات ٤-٧) من الطردية رقم ٨٧ عرضاً فائق الروعة للمطاردة والفروسية، ''طرد'' حقيقي-بما فيه من معان إضافية كونية مجازية، ثم تشبيه جذاب جد مألوف، ومشهد للصحراء كما لو كانت في حركة منتشرة الأرجاء، حيث القريب بعيد والبعيد قريب. بهذه الطريقة، أيضاً، ينتهي الصيد، وبالمثل تنتهي قصيدة الصيد، في ختام متميز. لكن روح هذه الطردية ذات الأبيات السبعة، أيًّا كانت نغمتها اللحنية الأساسية، هي غنائيتها المستغرقة فيها كليًّا.

في طرديات أخرى من ديوان ابن المعتز، مثل طرديته رقم ٦٨، تحل كلاب الصيد الساعية وراء الطريدة، سواء أكان مشاراً إليها بصورة واضحة أم مستدعاة بصورة نعتية، محل الصائد-الشاعر. وهنا (البيت ٢)، فإن الكلاب، في صورتها الظلية (السيلويت) النحيلة مثل أعلام خفاقة في الهواء، هي التي تدخل الفضاء الغنائي المخصوص للصيد. فقط سيسمح لعين الصائد-الشاعر أن تتبعها (البيتان ٥-٦)، إذ لن تشبه سوى بـ''مدة سوداء من قلم'' [على صفحة بيضاء]. وكما في القصائد أرقام ١٠٨، ٩٠، ٩٣، أعلاه، وأرقام ٩٨ و٩٦، أدناه، فإن ختام القصيدة يتميز بشطر واحد مستقل للطردية من بحر الرجز:

القصيدة رقم ٦٨ [**الديوان**، ٢: ١١١]:

١. لمَّا انْجلى الظلامُ بالضياءِ ... لنا وَغَابتْ أَنْجُم الجَوْزَاءِ

٢. كَأَنَّما قُدّتْ مِن الهَواء ... أَسْرعُ مِن جَفْنٍ إلى إغْضاءِ

٣. فَأَبصرتْ سِرباً من الظباءِ   في رَوْضةٍ ناضِرةٍ خَضراءِ
٤. غَضَّةً ما أَنْبَتَ رَيْقُ المَاء   فَغَادَرَتْهُنْ بِلا إعْياء
٥. شَبَّهَهَا لحُظي على تَنَائي   بِمَدَّة مِنْ قَلم سَوْداءِ
٦. تَرضى مِن اللُّحُوم بالدِّمَاءِ

في مثالنا التالي، القصيدة رقم ٩٦، نقترب، وقد جذب انتباهنا شبكة غنائية أكثر دقة، وأكثر رقة، - هذا على الرغم مما تعرضت له القصيدة من رواية وتنقيح بشكل مضطرب إلى درجة عالية.[1] وبهذه الطريقة، تحتفظ الطردية الباقية - ومن ثمَّ الناتجة - بغنائية ''الغدو'' العميقة لدى ابن المعتز، وبالمثل تعطي مشروعية للبيت ٧ بوصفه ''التوقيع'' الشكلي المميز موضوعيًّا، أي ''الشطر'' من بحر الرجز القائم بذاته في نهاية الطردية:

القصيدة رقم ٩٦ [**الديوان**، ٢: ١٣٠-١٣١]:

١. قَدْ أَغْتَدِي قَبْل الغُدُوِّ بغَلَس   وللريَاضِ في دُجَى الليْل نَفَس
٢. حَتى إذا النجْمُ تَدَنَّى كَالْقبَس   قَامَ النَّهَارُ في ظَلام وَجَلَس
٣. بِلاحِقِ الوَثْبَةِ ممُتّدِّ النَفَس   مُحَمْلَج أُمِرَّ إمْرَارَ المَرَس
[.................................   ....]
٧. إذا عَدَا لَمْ يُرَ حَتَّى يَفْتَرِس

إن المدى الكامل للغنائية في طرديات ''الغدو'' لدى ابن المعتز، مع ذلك، لا

---

(١) هنا يبدو لي أن روايات القصيدة المتاحة (كما تظهر في طبعة دار صادر للديوان، ص٢٧٧) تحتاج إلى بعض التنقيح، من مثل وضع الأبيات ٤، و٥، و٦، في هامش. وذلك بما أن البيت ٤ في طبعة دار المعارف للديوان، القصيدة رقم ٩٦، يبدو وكأنه يطرح قفزة مفاجأة بعيداً عن الكلاب المفترضة إلى صقر أكثر افتراضاً- وأي منهما في تعارض قوي مع ما يمكن أن يعنيه البيتان ٥-٦. إن ملحوظات المحقق في طبعة دار المعارف (٢: ١٣١) التي لا تبدو قادرة على حل هذا التعارض، ومعها ما نحصل عليه من كتاب **البيزرة** لكشاجم، يمكن أن تكون معينة بشكل فعلي في هذا الصدد.

يجد مكاناً لها أفضل من قصيدته ٩٢ الطويلة ذات التسعة عشر بيتاً. إنها تلخص إلى مدى أبعد تفضيله الواضح لموقف الطردية ''الذاتية'' بصيغة ''وقد أغتدي'' على الموقف المستبعِد للذات، ومن ثم الموقف ''الموضوعي'' للطردية بصيغة ''أنعت'' في طردياته ''الوصفية'' الأخرى الأقل تواتراً والأقل سيطرة [في ديوانه]. هكذا يؤكد ابن المعتز، في القصيدة رقم ٩٢، بوعي ذاتي كامل بالأسلوب حساسيةَ طرديته الحاسمة، والتي هي، بالنسبة إليه، حساسية غنائية. وفي هذا، يكون ابن المعتز كذلك أكثر غنائية بشكل متكامل من أبي نواس قبله.(١) إن الطردية رقم ٩٢ تَتَبَجَّحُ حَرفيًّا إلى أقصى مدى بشموليتها العريضة والمعلنة، بحساسيتها العاطفية، والتي تكوِّن وَلَع ابن المعتز الذي لا يقاوَم بالغنائية. لكن هذه الطردية، بصورة شكلية أيضاً، في تعقدها، والذي نحن على وشك استكشافه، ينبغي أن ينظر إليها بوصفها حالة اختبار للتسامح البنيوي للنوع الأدبي للطردية. وبهذا المعنى الأخير سوف نقترب من هذا الانغماس البنيوي المكتشف لتوه، وربما المحفز من قبل البديع، أو حتى العكس، أي من التناقض الظاهري المخفي لصرامة بنية كامنة لا تقهر.

القصيدة رقم ٩٢ [**الديوان**، ٢: ١٢٦-١٢٧] [الرجز]:

١. قَـدْ أَغْتَـدي عَـلى الجيـاد الـضُّمَّرِ	**والـصّبْح في طُـرّة لَيـلٍ مُـسْفِرِ**
٢. كَأَنَّـه غُـرّةُ مُهْـرٍ أَشْـقَر	**والـوحشُ في أَوْطَانها لمْ تُـذْعر**
٣. والـروضُ مَغْـسولٌ بِليـل ممُطِـر	**جَـلا لَنـا وَجْـه الثَـرى عَـنْ مَنْظـر**
٤. مِـن أَبْـيضٍ وأَخْـضَرٍ وأَحْمَـر	**كالعَـضْب أَو كـالوَشي أَوْ كـالجْوهر**
٥. وَطـارفٍ أَجْفَانُـه لمْ تَنْظُـر	**تخَالـه العـين فَـماً لمْ يَفْغَـر**

(١) انظر مناقشة أكثر تفصيلاً للمقابلة بين 'قد أغتدي' ''الذاتية'' و'أنعت' ''الموضوعية'' في مقالتي ''اللذات الحذرة في الصيد البلاطي: أبو نواس والطردية العباسية،'' (ص١٤٦، ١٥٧-١٥٨).

٦. وفـــاتقٍ كـــادَ وَلم يُنَـــوَّر   كأَنـــــه مُبْتَــــسِم لمْ يَكْـــشِر

٧. وأَدْمُـــعُ الغُـــدْران لم تَكَـــدَّرِ   كَأَنهـــا دَرَاهِـــمٌ في مَنْـــشَرِ

٨. أَوْ كَعُـــشُور المُـــصْحَف المنَـــشَّرِ   والـشمْسُ في أَضْـحاءِ جَـوٍّ أَخْـضَر

٩أ. كَدَمْعَـــةٍ حَـــائِرة في محْجِـــر   ٩ب. نُـسْقَى عُقَـاراً كالـسرَاج الأَزْهـر

١٠. مُدَامـــة تَعْقِـــر إن لم تُعْقَـــر   تُـــدِيرُها كَـــفُّ غَـــزَال أَحْـــوَر

١١. ذِي طُـــرّة قَـــاطِرةٍ كـــالعَنْبر   وَمَـــثْلَم يَكْـــشِفُه عَـــن جَـــوْهَر

١٢. وَكَفَــل يَــشْغَل فَـضْلَ المِئْــزَر   تخْـــبِر عَيْنَـــاه بِعِـــشْقٍ مُـــضْمَر

١٣أ. يُعَلِّـم الفُجُـور مَـنْ لمَ يَفْجُـر   ١٣ب. وَنَــذْعَر الــصيْدَ بَبَــازٍ أَقْمَــر

١٤. كَأَنـــه في جَوْشَـــنٍ مُـــزَرَّر   ذِي مُقْلَـةٍ تُـسْرِج فَـوْق المَحْجَــر

١٥. وَمِنْسَرٍ عَـضْبِ الـشَبَا كـالخِنْجَر   تخَالُـــه مُـــضَمَّخاً بالعُـــصْفُر

١٦. وهامـــةٍ كـــالحَجَر المُـــدُور   وَجُؤجُـــؤ مُنَمْـــنَم محُـــبَّر

١٧. كَأَنـــه رِقٌّ خَفـــيُّ الأَسْـــطُر   وَذَنَـــبٍ كَالمُنْـــصُل المُـــذَكَّر

١٨. أَوْ كَجنـــى الطَلْعـــةِ المقَـــشَّر   وَقَبْـــضَةٍ تَفْـــصِل إنْ لمَ تَكْـــسِر

١٩. قَلَّــص فَــوْقَ الدَّسْــتَبانِ الأحمَــر   جَنَاحَـــه كَرُدْنـــةِ المُـــشَمِّر

هكذا فإن الشاعر - الصائد، في القصيدة نفسها، قد ''غدا'' مع انبلاج الفجر، كما يفعل الصائدون، وجواده ضامر نحيل، وأشعة الصباح الأولى مثل غرة المهر الأشقر. لقد بدأ الصيد، لكن الحيوانات الوحشية أو الطريدة، 'الوحش،' لا تشعر بعد بـ'الذعر'. وهنا، أيضاً، يستحضر الصائد - الشاعر العباسي بصورة غير مباشرة عبارة امرئ القيس التي لمَّا يَزَلْ يتردد صداها، ''والطير في وكناتها.'' لكن من الآن فصاعداً، وحتى نهاية الطردية، فإن ثمن الوفاء والتلميحات إلى الماضي العتيق يبدو وقد تَمَّ سَدادُهُ بالكامل. فالشاعر الآن يستحوذ على مُلْك جديد، وفيه يُسْمَحُ له بإطلاق العنان لإدراك حسي مُفْعَمٍ بالمرح والحيوية، والعاطفة الزائدة-وبالتحرر

حتى من الالتزامات الشكلية الواضحة، من مثل طريقة بناء الموتيفات. يمضي ابن المعتز الآن - وهو إلى الشاعر المشحوذ حساسية أقرب منه إلى الصائد المطارد لفريسة، في غارته المرئية بشكل خالص، التي لم تعد متعلقة بركوب الخيل - إلى مجد صباح ''الرؤية،'' حيث الروض، العتيق، البدوي، قد غسله ماء المطر (البيت ٣) ''جلا'' نفسه له، ووجه الأرض قد تحول إلى ''منظر''[1] للمراقبة والمشاهدة- ومن ثَمَّ تصبح ''رؤية'' خالصة وتَدَفُّقٌ صاخب للألوان (البيت ٤): ''من أبيض وأخضر وأحمر،'' في البداية لا يزال قريباً من ''وجه الأرض'' وربما من 'روض' الصائد. لكن هذه الألوان تصبح حينئذٍ، معلقة في تشبيه، مهجورة، أو ربما متسامية، بتنويعاتها الجديدة، المتميزة ''بلاطيًّا'' وانكسارات الرؤية المنتهية إلى استعارات. إنها ترتبط في رؤية الصيد بوصفه موكباً ''بلاطيًّا'' للفخامة: لحديد السيف المتلألئ، للوشي المترف الناعم، لجواهر اللؤلؤ.[2] وحينئذٍ فإن موكب الفخامة لما

---

(١) كان ابن المعتز، الناقد الشديد البراعة، والباحث النظري في البديع، وبشكل دقيق، على نحو أقل شغفاً من أهم ممارسيه من الشعراء، أبي تمام (ت ٢٣١/ ٨٤٥)، واعياً بشكل خاص بشعرية هذا الشاعر. ولهذا، فإننا، من منظور التناقض الظاهري، وإن كان في مقابل المنظور النقدي لابن المعتز، سوف نُضَمِّنُ استحضار أبي تمام الفائق واحتفاله بـ''مقدم الربيع،'' الذي يُعَدُّ بلاطيًّا بقدر ما هو تقريباً مبشراً بأسلوب وصف الحدائق والزهور لدى ابن المعتز نفسه-لكنه لمَّا يزل بنيويًّا من قبيل قسم النسيب التمهيدي في قصيدته في مدح الخليفة المعتصم. ومما يهمنا هنا بصفة خاصة البيت ١٣ عن ''وقت زمن الربيع'':

دُنيا مَعاشٌ لِلوَرى حَتّى إِذا　　　جُلِيَ الرَبيعُ فَإِنَّما هِيَ مَنظَرُ

(أبو تمام، **ديوانه**، ط٣، ٤ مج. شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧٠، ٢: ١٩٤]). من أجل مناقشة ''صورية'' سياقية لبيت أبي تمام هذا، انظر ي. ستيتكيفيتش، **صبا نجد**، ص١٨٣.

(٢) ينحصر استعمالي لمصطلحي ''موكب'' ''pageant'' و''احتفالي'' ''pageantry'' في التعامل مع التأثيرات الصورية والأسلوبية لغنائية ابن المعتز البلاطية، في ارتباطه الطفيف بالطبيعة الشكلية- =

كان مقصوداً به أن يكون رؤية لروض مغسول بماء المطر، ووجه الثرى برائحته المنعشة، يمضي في طريقه الطبيعي. فنوره الاستعاري ينضح من خلال ''أجفان غير ناظرة،'' ''وفم غير مفغور'' (البيت ٥)، وهذا فحسب كي يبقى (البيت ٦) على فم ''لم يكد يفتر ...، مبتسم لكنه لا يكشف عن أسنانه،'' مثل ''دموع في غدران غير مكدرة،'' أو ''دراهم فضية منثورة'' (البيت ٧). ومن ثم يقدم ابن المعتز على قفزة =

الأدبية لهذين المصطلحين. ومن حيث الاشتقاق، فإن كلمة *pageant* تعني بداية ''صفحة،'' في اللاتينية *pagina*، والتي أصبحت ''منبراً'' "platform" و''خشبة مسرح'' "stage" إذ ''يعرض'' "display" عليها أو ''يؤدى'' "perform"، كما أصبحت تعني ''موكباً احتفاليًّا'' "ceremonially parade"– وهو هكذا في العصور الوسطى الأوربية، ومن ثم، على نحو أكثر صقلاً، في تمثيلات عصر النهضة التي تضمنت المصطلحات الخاصة بالصيد ''البلاطي.'' وسابقاً على هذا المصطلح المحدد-اشتقاقيًّا، فإن معظم المواكب الاحتفالية الفخمة تصل إلينا من العصر العتيق الإغريقي (إفريزات البارثينون، المشار إليها عادة بمرمر إلجين Elgin Marbles [نسبة إلى توماس بروس، الإيرل السابع لإلجين، السفير البريطاني للإمبراطورية العثمانية من ١٧٩٩-١٨٠٣] في المتحف البريطاني؛ كما هي كذلك الانتصارات الرومانية الفخيمة، والتي نملك منها ''أقواس النصر'' المنحوتة والمزينة. تعرض مطرزات العصور الوسطى/ عصر النهضة عن موضوع الصيد، ووحيد القرن، سواء بوصفها استعمالاً احتفاليًّا بلاطيًّا أو بوصفها استعمالاً لخلفية الألف زهرة *millefleurs* وبيئاتها، موازاة أقرب إلى التمثيل العربي للـ'روضة الطردية' ''المنمقة'' في مشاهد الصيد البلاطي، الاحتفالي [مرجريت ب. فريمان، **مطرزات وحيد القرن**.

[Margaret B. Freeman, *The Unicorn Tapestries* (New York: The Metropolitan Museum of Art/Dutton & Co., Inc., 1959), esp. pp. 9-153.].

[تشير الألف زهرة إلى خلفية مصنوعة من زهرات، ونباتات صغيرة كثيرة. وكانت على نحو خاص موتيفاً شائعاً في المطرزات والفنون التطبيقية، وحرف أخرى خلال العصور الوسطى في أوربا. وقد شاع أسلوب الألف زهرة بشكل كبير في أواخر القرن ١٥ وأوائل القرن ١٦ في فرنسا والمطرزات الفلامنكية، وأفضل أمثلتها تتضمن مطرزَتَيْ 'السيدة ووحيد القرن' و'صيد وحيد القرن.' ويستعمل المصطلح كذلك ليصف السجاد الشرقي ذي التصميم المشابه، وهو في الأصل فارسي ولكنه أنتج فيما بعد في كثير من بلدان الشرق الأوسط والهند المغولية-إذ يمكن أن يكون الأسلوب الأوربي الوسيط قد تأثر بمنمنات أو سجاد فارسي-المترجم].

البديع المفاجئة الشعرية والبلاغية الجسورة. فهذه التجريدات اللونية للزهور في روض الصائد، وهذه الرموز ''البلاطية'' للموكب، وحميمية شفاه المحبوبة، وأسنانها اللؤلؤية مثل الدموع المتساقطة في ماء صافٍ، مثل دراهم فضية منتثرة-كل هذا يُسْتَحْضَرُ، أو يُوضَعُ في مقارنة مع ''عشور'' المصحف، ثم يسمح له بالعودة إلى أن يُرَى في مجد شاهق مثل ''الشمس في أضحاء جَوٍّ أخضر'' (البيت ٨)، أو مثل ''دمعة حائرة في محْجَر'' (البيت ٩أ). عند هذا الحد، أيضاً، ليس ثمة ما يوقف الشاعر في حلم يقظته اللوني. فهذا الحلم يعبر الممالك الإيروسية ومستوياتها، الخمرية الأناكرونية Anakreontic (الأبيات ٩ب-١٣أ)، ولا يتخلّى تخلياً تامًّا عن الأرض عندما يدخل، في البيت ١٣ب، إلى عمل الصيد المتحول بالفعل إلى عمل بلاطي. لكن تيارات الغنائية في طردية ابن المعتز تكون الآن في كل الاتجاهات وبلا حدود. لقد أينعت تماماً، حتى لو اكتسبت كذلك في افتتانها الغنائي الذاتي انحيازاً متميزاً لصالح قواعد الصيد البلاطي نفسه. ذلك أنه في بنية الطردية الأساسية وسميوطيقيتها، فإن الأبيات ٩ب حتى ١٣أ، بوصفها موتيفاً للمأدبة الطقوسية التي يختتم بها الصيد، تعد كذلك الموتيف الصحيح للخمرية الأناكرونية. وفي هذه الحالة العاطفية من شبه التجريد الغامض، مع ذلك، فإن غنائية جديدة، محُرَّرَةً من أغلال الشكل قد جاءت الآن لتثبت حقها في ''الشكل'' الخاص بها. إن هذا الشكل ينجلي عن أنه شكل **الأنشودة الرعوية** *idyll*. وهكذا فإن الأبيات ٩ب إلى ١٣أ، بوصفها غنائية خالصة، ومصحوبة بحرية البديع في مقابل ''القيود العتيقة للبنية،'' تُعَجِّلُ بحدوث الصيد غير المنجز بعد، كما أنها تحُلُّ محَلَّ حقها في النظام البنيوي للطردية، الذي يقع الآن تحت سلطة التيارات القوية للغنائية البلاطية العنيدة للمراسم الجديدة غير المقيدة **للأنشودة الرعوية**. وقد يمكن أن يظل المنظر المتبقي بعد ذلك منظر ''المأدبة'' في طردية ما، لكنه في واقعه 'البديعي' الجديد، ليس كذلك، أو لم يعد كذلك. إنه فقط، وفوق كل شيء، احتفال بالجمال: أنشودة رعوية، وفي الأنشودة الرعوية، يكون مسئولاً عن برهنة ما لا يمكن برهنته.

هكذا، بدلاً من البحث في الأبيات ٩ب-١٣أ من أجل ختام شكلي، أو شبه شكلي، خارج عن الخط الطبيعي له، فمن الأولى أن نقبل القراءة الراهنة للقصيدة، بما أنها تنبع من النص الشعري في روايته المتاحة الآن،[1] حتى لو كانت ''بنيويًّا'' غير متجانسة بشكل كلي. إن تساهلاً ''شكليًّا'' مثل هذا سيسمح لنا كذلك أن نركز أكثر على الأنشودة الرعوية، أو على ما يوصف بها وعلى حضورها الحتمي في القصيدة. فلنلاحظ أولاً سمات الأنشودة الرعوية في مقطع الروض السابق، إذ ساد تفاعل للألوان في الروض المثالي: وقد غمره المجد الكامل لشمس صباح الصائد، ثم نقل نفسه إلى نور براعة الموكب وفخامته ورموزه، كما أنه سمح له كذلك باللعب بالتشبيهات المبنية على تلميحات إلى الرشاقة الأنثوية، وأن يحضر، أخيراً، إلى سياقات مثل هذه حتى مادية النص القرآني (المصحف)، بما أنها تكمن منسوجة في تناغم استعاري مع الألوان والضوء في روض الصائد البلاطي. إن الحالة النفسية للأنشودة الرعوية قد تأسست، وفي هذا السياق، فإن الأبيات ٩ب إلى ١٣أ لم تعد سوى أن تكون تركيزاً للحالة النفسية في تيمات أكثر ألفة للأنشودة الرعوية تشير إلى هوية معينة للنوع الأدبي.

على هذا الروض الرعوي المعد بإتقان للصائد العباسي البلاطي، بما فيه من أولوية بديعية، إذا جاز التعبير، تظهر الأنشودة الرعوية المستحدثة بلاطيًّا بشكل تام بما فيها من إحساسات وصور مهيمنة-صور يعود حقلها النوعي العربي التقليدي إلى قصيدة الغزل (الغزلية) وقصيدة الخمر (الخمرية). لعلنا نستطيع كذلك أن نؤكد تعريفنا النوعي للأنشودة الرعوية الباخوسية لدى ابن المعتز (الأبيات ٩ب-

---

(١) اخترتُ رواية الطردية رقم ٩٢، وخصوصاً فيما يتصل بالأبيات ٩أ-١٣، بكل تنويعاته النصية (٢: ١٢٧)، والتي لا تؤدي، على الرغم من تصحيحات القراءة من قبل المحقق (على سبيل المثال، التحريف)، إلى تنقيحات ذات قيمة. إن رواية هذه الطردية في طبعة دار صادر (ص٢٤٣-٢٤٤)، بما فيها من اختلافات في التحرير، وكلمات، وأبيات محذوفة عديدة، تتطلب مدخلاً منفصلاً، وجد مختلف، إلى النقد-النصي.

١٣أ) من خلال استحضار مثل ليس ثمة أقل منه وضوحاً للأنشودة الرعوية المرئية لدى رسام عصر النهضة البندقي (نسبة إلى البندقية) جيورجيون Giorgione المعروفة باسم *Fête Champêtre*.(١)

هكذا فإن المنظر في الأبيات ٩ب-١٣أ، على نحو موازٍ مثير للذكريات، ينجلي بوصفه ممثلاً للأنشودة الرعوية كونها نوعاً شعريًّا عربيًّا. ففي إيجازه الشكلي المكثف-لكن ليس المقيد-يصبح هذا المنظر تصويريًّا وسرديًّا، كما أنه، في محتواه وحالته النفسية، رعويٌّ بطريقة غير منحرفة على الإطلاق. إننا، بتطبيق المصطلح النوعي للأنشودة الرعوية على هذا المنظر (فيما وراء صفة ''الرعوي'' "idyllic" النعتية بشكل واسع)، سنتعرف علاوة على هذا على إلى أي حد يتشارك مع هذا المصطلح شكلاً قصيراً وعرضيًّا episodic للوصف والسرد، وتحديداً بما أن المصطلح نفسه اكتسب سيرورته النوعية في العصر القديم اليوناني-الروماني، إذ يقترب اسمه النعتي من أن يكون وصفاً وتحديداً أساسيًّا للشكل. إنه يأتي من الكلمة اليونانية e*idyllion*، أو اللاتينية *idyllium*، ومن ثمَّ يعني ''قصيراً/ قليلاً،'' ومجرد

---

(١) أود أن نحتفظ في خيالنا المرتبط بالنوع الأدبي بمشاهد الأنشودة الرعوية، ورؤية أشكال الفنون الأخرى، والأماكن الأخرى، والأزمان الأخرى، مثل اللوحة الشهيرة لجيورجيون باسم **مهرجان الريف** Venetian Giorgione's *Fête Champêtre* [مؤرخة حوالي ١٥١٠، ومنسوبة إلى فنانين آخرين كذلك]، مروراً إلى تابعيه من الرسامين الانطباعيين المتأخرين لكن بتنويعات تنويرية في الشكل ذات مزيج رومانسي-بروجوازي. [لقد كان **مهرجان الريف** [*A Fête champêtre*] شكلاً شائعاً للتسلية في القرن ١٨، في صورة حفلة بالحديقة. وكان معروفاً في البلاط الفرنسي حيث كانت مناطق فرساي الخضراء تمثل المنظر الطبيعي بما فيه من مبانٍ ومقصورات ومعابد كي تستوعب مثل هذه الاحتفالات. ويعني التعبير الفرنسي ''المهرجان الرعوي'' أو ''العيد البلاطي'' الذي كان من حيث النظرية يتخذ شكلاً بسيطاً في التطبيق العملي للتسلية والمرح، على الأقل في القرن ١٨، ومع ذلك فقد كان غالباً يتخذ شكلاً أنيقاً للغاية يحتوي في بعض المناسبات على فرق موسيقية (أوركسترا) مخبئة بين الأشجار، والضيوف في ملابس مزركشة. وهكذا كان بساطة الحدث في الغالب ما تكون محتالاً عليها-المترجم].

شكل ''عرضي'' "episodic" (من اليونانية *ëidos*). وهو كذلك جزء من الأعراف الهلينية لمفهوم **الرعوي** Pastoral، بما أن هذه الأعراف تطورت على يد المدرسة السكندرية للشعر الغنائي، أو الغنائي-السردي في القرن ٣ ق. م.، وخصوصاً لدى ثيوقريطس، وبيون، وموشوس.(١) وفي الحقيقة، كي نتقدم بإصرار مستحق، فإنه لا **الرعوي** في حد ذاته مصطلح غريب تماماً من منظور النوع الأدبي، أو حتى جديد، على الشعر الغنائي العربي، إذ نجد أنفسنا، على سبيل المثال، في الموتيفات النسيبية لمعلقة الشاعر الجاهلي لبيد بن ربيعة، أمام حساسية بالنوع الأدبي مسالمة وأصلية، وفي الحقيقة رعوية pastoral-idyllic، وجد نقية، وهي حساسية لم نكن نظن أننا نعرفها في التقليد النقدي العربي.(٢)

إن الدليل، سواء في الشكل أو الموضوعة، على أن خارج مفهوم **الرعوي** يوجد أثر أبعد للأنشودة الرعوية في الطردية رقم ٩٢ لابن المعتز، لا يقف دون برهان في التناغم الواسع للغنائية في هذا الشعر. ومع ذلك لا ينبغي أن ينظر إلى هذا من حيث هو شيء جديد تماماً. بل إنه، على الأحرى، يعكس سمات النوع الشعرية التي توجد في مرونة النوع البلاطي، فيما يظل نسبياً كلاسيكيًّا عربيًّا خالصاً. ومع ذلك فإن قالب الأنشودة الرعوية بوصفه موضوعة، أو موتيفاً بلاطيًّا ليس هو الغزل الأموي أو الخمرية العباسية، وإنما التطور البلاطي المتميز في القصيدة العباسية

---

(١) من أجل تحديدات اصطلاحية عن الأنشودة الرعوية والرعوي، انظر وليام فلينت ثرال وأديسون هيبارد، **دليل إلى الأدب**،

William Flint Thrall and Addison Hibbard, *A Handbook to Literature*. Revised and Enlarged by C. Hugh Holman (New York: The Odyssey Press, 1960), pp. 232, 342-44.

(٢) انظر خصوصاً الأبيات ٣-٧، كما هي في رواية أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري، **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط٢ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٩)، الأبيات ٥٠٥-٥٩٨.

المبكرة، بما فيها من نسيب بلاطي كامل،[1] والذي أسس، بالتزامه البلاطي الكامل، **أنشودة رعوية** *idyll* على نحو تام. إننا نعرف هذا مسبقاً من خلال مناقشتنا للطردية رقم ٩٣ (أعلاه)، والتي تقترب إلى شكل القصيدة بوصفها الشكل-الأم، بقدر ما تقترب من النسيب الكلاسيكي الرثائي-الرعوي المحتفظ بعنفوانه لدى الشاعر العباسي البلاطي المبكر، أبي العتاهية. لكن في حين أن الطردية رقم ٩٣، بمطلعها الشبيه بالشطر ''لهفي على دهر الصبا القصير،'' تذكرنا باعتماد ابن المعتز **الرثائي** بشكل أولي على النسيب الافتتاحي لأبي العتاهية ''لهفي على الزمن القصير،'' فإن هذا لم يعد الأمر نفسه في الطردية رقم ٩٢. وحتى لو كان ابن المعتز لمَّا يزل يتذكر برهافة القصيدة-المثال لأبي العتاهية-(كيف يمكن أن يكون قد أنسيها بعد قصيدته رقم ٩٣ التي تبدأ بـ''لهفي''؟)-، فإن قصيدته رقم ٩٢ لم تعد يشوبها الحس المأساوي النسيبي بالفقد في أنشودة أبي العتاهية الرعوية. لقد ظلت هذه الأنشودة الرعوية في قصيدة ابن المعتز رقم ٩٢، لكن مسحتها المأساوية تخلت عنها. إن أنشودة ابن المعتز الرعوية البلاطية المحتفظة بنقائها الأصلي، على نحو مبهج-حتى وهي تدرك مدى [تأثير] المشاهد النسيبية-الرعوية الشديدة الصقل في أبياته [أي أبي العتاهية] النسيبية ٢ إلى ١٧، التي يرى داخلها شاعر النسيب هذا، أيضاً، أصحابه في البلاط في صورة ''فِتيَةٍ أمثالِ الصُقورِ'' (البيت ٣)، كما لو كانوا مشاركين في طردية، وكما لو كان ''ما مِنهُمُ إِلّا الجَسورُ عَلى الهَوى غَيرُ الحَصورِ'' (البيت ٤). وإنها لتلك 'الجسارة' وهذا 'الهوى'، مما يصبح في قصيدة أبي العتاهية المقدمة إلى مشاهد هي في البداية أناكرونتية (الأبيات ٥-٧)،

٥.[يَتَعـــاوَرونَ مُدامَـــةً   صَـــهباءَ مِـــن حَلَـــبِ العَـــصيرِ

٦.عَـــذراءَ رَبّاهـــا شُـــعا   عُ الـــشَمسِ في حَـــرِّ الهَجـــيرِ

---

(١) المرجع والاقتباس من ياروسلاف ستيتكيفيتش، صبا نجد: **شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي**، ص٦٦.

٧. لَمَ تُـــدنَ مِـــن نـــارٍ وَلَمَ   يَعلَـــق بِهـــا وَضَرُ القُـــدورِ]

ثم بشكل مُتَمَلِّق تُصْبحُ غَزَلِيَّة عِشْقِيَّة (الأبيات ٨-١٤)،

٨. [وَمُقرطَـــقٍ يَمـــشي أَمـــا   مَ القَـــوم كَالرَشـــاءِ الغَريـــرِ

٩. بِزُجاجَـــةٍ تَـــستَخرِجُ الـــ   ـــسِرَّ الـــدَفينَ مِـــنَ الـــضَميرِ

١٠. زَهـــراءَ مِثـــلِ الكَوكَـــبِ الـــدُرِّ   ي في كَـــــفِّ المُـــديرِ

١١. تَـــدَعُ الكَـــريمَ وَلَـــيسَ يَـــد   ري مـــا قَبيـــلٌ مِـــن دَبـــيرِ

١٢. وَمُخَـــصَّراتٍ زُرنَنـــا   بَعـــدَ الهُـــدُوِّ مِـــنَ الخُـــدورِ

١٣. رَيّـــا رَوادِفُهُـــنَّ يَلْـــ   بَـــسْنَ الخَـــواتِمَ في الخُـــصورِ

١٤. غُـــرِّ الوُجـــوهِ مُحَجَّبـــا   تٍ قـــاصِراتِ الطَـــرفِ حـــورِ]

وأخيراً، تصبح؛ (الأبيات ١٥-١٧):

١٥. مُتَـــنَعِّماتٍ في النَعيْـــ   ـــم مُـــضَمَّخاتٍ بِـــالعَبيرِ

١٦. يَـــرفُلنَ في حُلَـــلِ المَحـــا   سِـــنِ وَالمَجاسِـــدِ وَالحَريـــرِ

١٧. مـــا إِن يَـــرَينَ الـــشَمسَ إِلْـــ   ـــلا الفَـــرطَ مِـــن خَلَـــلِ الـــسُتورِ

إنها كذلك المشاهد والموتيفات التي، وقد أُسْقَطَتْ من نسيب أبي العتاهية على طردية ابن المعتز رقم ٩٢، لا تشرح فقط أبياتها من ٩ب إلى ١٣أ، لكنها تؤمن كذلك جسراً فاصلاً paratactic بين هذا المقطع والذي سبقه، وهو مقطع شبيه بالموكب في الأبيات ٤-٩أ. وهكذا أيضاً، ثمة علاقة شبيهة بالمعارضة في طردية ابن المعتز ذات تناص غنائي واسع ينبني على امتزاج الغنائية والعشق *eros* في أنشودة أبي العتاهية. (الأبيات ٥-١٤، وكذلك البيتان ١٥-١٦).

قبل أن ننشد الحاجة إلى ''جسر فاصل'' ثانٍ، أو قبل وجود هذا الجسر، والذي سوف يُديرُ دَفَّةَ طردية ابن المعتز رقم ٩٢ من المقطع الرعوي في الأبيات ٩ب-١٣أ إلى موضوعة الصيد-و-عمله (الأبيات ١٣ب-١٩)، سنعود إلى البيتين الافتتاحيين ''الاضطراريين'' على طريقة امرئ القيس في هذه الطردية، ونبدأ في

سرد ''قصة'' الصيد كما تبدأ في حد ذاتها: ''قد أغتدي... والصبح في طرة ليل مسفر (البيت ١)/ ، والوحش في أوطانها لم تذعر'' (البيت ٢)-وذلك فحسب كي نتابع بسخرية شكلية، وعدم مبالاة بالمقطعين الغنائيين (الأبيات ٣-٩أ، و٩ب-١٣أ) الدخيلين، أو حتى المشتتين. إن الهدف في عقل الشاعر، إذن، هو أن يخلق نصًّا غير مشوش وقصة للصيد نفسه، بما أن هذا النص/ القصة ستقدم نفسها في المقطع الختامي للطردية (الأبيات ١٣ب-١٩)، وتسمح لدمج غير مناسب مع ترنيمة، على طريقة امرئ القيس، في افتتاح الطردية: ''ونذعر الصيد بباز أقمر'' (البيت ١٣ب). في هذه **المتوالية**، التي وصلنا إليها من خلال حذف القسم الأوسط من القصيدة (الأبيات ٩ب-١٣أ)، فإننا لا نضطر، ولا نحتاج إلى **فصل** [بين متجاورين] *parataxis*. إن تخيل الطردية-بما هي-نصٌّ يصبح واضحاً، ولكنها ينبغي ألا تُرَى-في إحساس ما لدى ابن المعتز بالشكل-بوصفها طردية ''مكتملة.'' لقد حصلنا، هرمينوطيقيًّا، على شكل تفكيكي للفهم. إن الطردية رقم ٩٢ لابن المعتز، رجل البلاط العباسي، والخليفة ليوم وليلة، ليست هكذا. إنها مختلفة، وهي، في مقاطعها المتجاورة المتطلبة **كمالاً** *wholeness*، برغم تعدد ألوانها الغنائية، معقدة بالدرجة نفسها التي هي بها شفافة. وينبغي على النقد الأدبي المعني بشعر مثل هذا أن يتعلم كيف يحيا ويزدهر جماليًّا في وعيه غير الاعتيادي بصوره المتعددة الأوجه التي يستطيع هذا الشعر أن يقدمها وبوعيه، فوق كل شيء، بالشفافيات المتجاورة paratactic translucencies التي يقدمها ويتطلبها هرمينوطيقيًّا.[1]

(١) إن الأنماط الخاصة بنوع البنية التي تتضمن قفزات متجاورة أساسية للتتابع-ليس فقط تتابع الموتيف داخل تيمات ''متطورة،'' وإنما أي تتابع منظم لهذه التيمات نفسها-كل هذه الأنماط تعد مثالية prototypical، حتى إلى درجة كونها صادمة للنفس، حاضرة في تحديات الإرداف التي لم تُهْضَم نقديًّا بعدُ بشكل كامل في القصيدة العربية الكلاسيكية (أي الجاهلية). وقد أنجزت سوزان ستيتكيفيتش خطوة ذات مغزى، أو لعلها حاسمة، في سبيل ملء الفجوة الهرمينوطيقية التي تسبب فيها =

هكذا بعد أن رتبنا ''دعائمنا الهرمينوطيقية،'' نعود إلى التدفق الحر لطردية ابن المعتز رقم ٩٢، في مقطع الصيد الختامي (الأبيات ١٣ب-١٩)، إذ نواجَه بوصف - بما هو - صورة: لجرات قلم، أو خبطات ريشة، لكنها، فوق كل شيء، صورة لسجل ملحوظة صائد بالبزاة لا يخيب وألفة مع الصور- إذ يصبح ''معطف'' الصقر المكسو بالريش كأنه في ''جَوْشَنٍ مُزَرَّرِ'' (البيت ١٤)؛ والمنقار المعقوف، الحاد ''عَضْبِ الشَبَا كالخِنْجَر، ... مضمخاً كالعصفر'' (البيت ١٥)؛ ورأس الطائر كالحجر (الحصاة) المدور-لكن دون تجنب الارتباط مع ''**الحجر المدور**'' الكبير بشكل مهيب الذي يمكن حتى أن يذكرنا بالوصف المبالغ فيه لجمجمة الناقة[١] لدى شاعر جاهلي (البيت ١٦)؛ إذ تمتزج النغمات الرقيقة الصادرة من الصدر المنمنم بدقة وتصبح '' كَأَنه رِقٌّ خَفيُّ الأَسْطُر ''-مرة أخرى مع ارتباطات عتيقة تصل إلى بقايا الكتابة المطموسة التي تُشَبَّهُ بها الأطلال البدوية (البيتان ١٦/ ١٧)؛ و''وَذَنَبٍ كَالمُنْصُل المُذَكَّر'' (البيت ١٧)؛ لكن كذلك، متجنبة بلأي تناقضاً ظاهريًّا، مثل، (البيت ١٨):[٢]
=

الوعي البطيء التطور، المرغوب أكثر منه المحقق، بوجود الجسور المتجاورة الفعالة بين الأقسام الموضوعاتية الرئيسة والنموذجية للقصيدة الثلاثية (وحتى الثنائية)، وذلك في أبحاثها النظرية والتطبيقية عن مشروعية القصيدة من منظور الأنماط النظرية لطقس العبور، وما يرتبط بها من مفهوم الهامشية، انظر سوزان ستيتكيفيتش، **الصم الخوالد تتكلم**، مواضع مختلفة.

(١) هكذا، على سبيل المثال، توجد مثل هذه الأوصاف المتطرفة الظهور داخل ''المعيار الوصفي'' لمعظم الشعر العربي الكلاسيكي (الجاهلي)، مثل وصف طرفة بن العبد لناقته في معلقته، إذ يصفها في البيت ٢٩ بضخامة الجمجمة التي تقارن بالسندان [**شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**، رواية أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري، تحقيق عبد السلام محمد هارون (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٣)، ص١٧٣].

(٢) في المعجم الشعري الجاهلي، كان هناك تعبير مفضل عن ''الغصون المنحنية، وحتى الملولبة، ولكن ليست المكسورة.'' وقد استعمل النابغة الذبياني مفردة خاصة لهذا المعنى، 'خضد' [خَضَدْتُ العودَ فانْخَضَدَ، أي ثَنَيْتُهُ فانْثَنى من غير كَسْرٍ]، وذلك في داليته (**ديوان النابغة الذبياني**، تحقيق محمد أبي
=

١٨ .أَوْ كَجنــى الطَّلْعــةِ المُقَــشَّر   وَقَبْـــضَةٍ تَفْـــصِل إنْ لَمَ تَكْــــسِر؛

ومع جناح الباز، المثبت ''فوق الدستبان الأحمر، جناحه كردنة المشمر'' (البيت ١٩).

ثمة مزيج لعناصر ذات ''تاريخ ممتع'' وصورية-وصفية، وإن لم تكن متتابعة على الإطلاق (الأبيات ١-٢، ١٣ب-١٩)، لموضوع الصيد المعاد تجميعه من ناحية والرؤية المصبوغة بالأنشودة الرعوية لروض الصيد المنمذج (٣-٩أ)، الذي تتبعه، وتكمله، **الأنشودة الرعوية** في كمالها الواضح في الأبيات ٩ب-١٣أ. بين هذا المزيج وهذه الرؤية تنمو طردية ابن المعتز رقم ٩٢، في تتابع متراكم ومزيج متجاور paratactic من ثلاثة مقاطع موضوعاتية حتى تصل إلى إثمارها الشكلي المحير. وفي هذا الإثمار، من المطلوب التصرف بطريقة يسهم فيها كل مقطع/ قسم إلى المقطع المتاخم له من خلال اللعب بنيويًّا-أو بطريقة استنتاجية ظاهريًّا-فيما بينهما، ومن ثم عبور كل منهما والوصل بينهما في تتابع متخيل للمعنى من خلال اقتراح جسور متجاورة بينهما ومن ثمَّ إنتاج قصيدة غنائية بشكل زئبقي--ليس سرديًّا، أو حتى وصفيًّا-تصويريًّا—لكن قصيدة واثقة بنفسها تكون **كذلك** طردية.

---- *** ----

مناقشة ختامية: نحو هوية للغنائية والغنائي في طردية ابن المعتز. التناقض الظاهري العَرَضيّ لـ''وقد أغتدي.''

في خضم الإمكانات المتعددة للطردية بوصفها قصيدة عربية جديدة، فإن أبا نواس، سلف ابن المعتز البعيد الآن، كان قد اندفع نحو الطردية بحماسة شديدة لهذا =

الفضل إبراهيم (القاهرة: دار المعارف بمصر، د. ت.)، ص٢٧.] وفي خلال المدونة الشعرية التالية، فإن معنى هذا المصطلح في حد ذاته كان ''مشروحاً'' نعتيًّا لأنه يرد في طردية بن المعتز رقم ٩٢، البيت ١٨: ''تفصل إن لم تكسر.''

النوع الأدبي الوليد الذي تمحور -من خلالها- في هذا الشكل الناشئ. حينئذٍ كانت الطردية كذلك، ومعها المظاهر المنتمية إلى أصل واحد شكليًّا، تتسم بالقلق الاجتماعي والشكلي للحقبة التي كانت، من منظور موقعها على خريطة الأنواع الشعرية، لمَّا تزل فرعاً لـ"الخضرمة الثانية"[1] في تاريخ الأدب العربي -نظراً لكثرة السبل الكثيرة التي اتخذتها عبر نهاية الحقبة الأموية، وبداية الحقبة العباسية. ومهما يكن من أمر، فقد أصبحت الطرديةُ، في مئة السنة التالية فقط، والتي ظهر ابن المعتز في نهايتها، الموقفَ الشعري الذي لم يعد ذا تخوم شكلية ضيقة من حيث كان قادراً على الوعي بذاته بوصفه نوعاً شعريًّا، ومن حيث وصل الشاعر العباسي -ابن المعتز في حالتنا- إلى حد فهم اختياراته في افتتاحٍ متنامٍ لمبهمات الطردية بوصفها قصيدة-نوع، ومن حيث يمكن -أو ينبغي- أن يكونَ مكانُ الشاعر فيها. وقد لاحظنا بعضاً من هذا في قصيدة/ طردية ابن المعتز رقم ٩٢، كما لاحظناه في قصيدتيه رقم ١٠٧ ورقم ٩٣. من هنا يستطيع الشاعر أن يصل إلى اعتذار ضمني لإدراكه الصورة الشعرية -بوصفها الجزء- وإدراكه شكلاً متحرراً لكلية شعرية، ومن ثم يكون قادراً بعدُ على ألا يفقد شيئاً من قبيل "إرادة القصيدة" التي كان مقدراً لها في النهاية أن تصبح طردية، بصرف النظر عن كل الضغوط الشكلية المرتبطة بالتقليد الشعري.

---

(١) من أجل مناقشة عن "الخضرمة الأولى،" انظر مقالتي، "قصيدة لابن مقبل: البؤر العميقة للغنائية والخبرة في قصيدة مخضرمة: مقالة في ثلاثة خطوات،"

[Jaroslav Stetkevych,] "A *Qaṣīdah* by Ibn Muqbil: The Deeper Reaches of Lyricism and Experience in a *Mukhaḍram* Poem: An Essay in Three Steps," *Journal of Arabic Literature* 37, no. 3 (2006): esp. 303-17.

وطالما أن الخضرمة "الأولى" للجيل الشعري الموزعة بين هامشي الجاهلية والإسلام كانت شكليًّا وعاطفيًّا لمَّا تزل متصلة "اتصال الحبل السري" بمقاييس التقليد الشعري العربي كما كانت في شعريتها مفعمة بالحنين إلى الماضي بدلاً من النظر إلى المستقبل، المدعو الخضرمة "الثانية" ناظرة بصورة حاسمة شكليًّا إلى الأمام -حتى حين ظهر أنها تخضع لكل السمات العنيدة لِسُنَّةٍ شعرية عتيقة.

ومع هذا فظاهر الأمر هو أن النوع الشعري أصبح فيما بعد لدى ابن المعتز تقريباً مفهوماً بطريقة فروسية في مظهره الخارجي المتمثل في شكل محدد للبيت الشعري قابل للاسترجاع بسهولة، أو المتمثل في صلة اضطرارية لمعنى موتيفي محدود ببيت شعر (أخير) قد تأسس من قبل، بمعنى أنه ''معطى سلفاً،'' من خلال العادة العروضية. لقد كان ممكناً وحسب، في إحساس جديد، ذي غطاء خارجي قوي، و''تنقيحي'' بالشكل إعطاء مرونة، تظل تحتفظ بالجوهر، لقصيدة-نوعية متحررة مثل هذه في مسارها الداخلي عبر تفرعاتها الموتيفية، الموضوعاتية، والشكلية التي تظل متنبهة إلى ارتباطاتها الملزمة-نوعيًّا، ومن ثم الوصول إلى ختام مفاجئ أو غير متوقع: سواء في الصورة، أو مجرد تغير في النغمة من مرحلة سابقة-وفي هذه النقطة ندرك معنى مريحاً للكفاية. وهكذا تصل القصيدة إلى كمال لا تخطئه العين، إن لم يكن موسوماً بعلامة ما. هذا ما أصبح عليه ''صقل الشكل''[1] الجديد-وختامه-في القصيدة/ الطردية العباسية الناضجة.[2]

لكن هذا الحديث لا يجاوز نصف الوعي بالنوع الشعري في طردية ابن المعتز-النصف الخارجي. ولكي يكتمل احتشاد قصيدة/ طردية ابن المعتز فيما وراء نصفها الخارجي، ينبغي أن تتخلى عن الخطو إلى نوع شعري مشروع بالدرجة

---

(١) بعيداً عن ملحوظاتي/ اقتراحاتي الأخرى المباشرة، انظر كتابي **صبا نجد**، (ص١٨١، ٢٩٢)؛ وجاستون باشلار، **شعرية المكان**،

Gaston Bachelard, *The Poetics of Space,* trans. Maria Jolas (Boston: Beacon Press, 1972, esp. pp. 55, 232, 234, 240),

عن جمالية الدائري، الدوران، والمستدير. *the round, the roundness,* and *the rounding.*

(٢) تقريباً في منتصف المسافة بين أبي نواس وابن المعتز تبرز طردية مفردة لعلي بن الجهم (ت. ٢٤٩/ ٨٦٣). وهي فريدة في نوعها في ديوان هذا الشاعر، وهي تسبق ابن المعتز تحديداً من جهة تصور ختام الطردية. ولي ورقة مقدمة إلى مؤتمر **رابطة دراسات الشرق الأوسط** MESA ٢٠٠٧ (مونتريال)، بعنوان ''تحولات الطردية العباسية: طردية علي بن الجهم وطئنا رياض الزعفران.'' تنشر قريباً.

نفسها ''المحتوى-بما هو-صدى-داخلي''؛ بمعنى طردية ابن المعتز بوصفها **قصيدة** في حيازة، أو يهيمن عليها، تدفق **تأثير عاطفي** *affect* لا يمكن التنبؤ به-لثراء الغنائية الذي لا يمكن أبداً أن يفقد تماماً، ولكنه لمَّا يزل معرضاً للخطر. إنه بسبب ''النظام المضطرب'' للغنائية لدى ابن المعتز-وبسبب الطريقة المهيمنة لهذه الغنائية تحديداً-يكون من المحتمل في طردياته-القصائد أن يحدث ''تحكم ضد-الشكل،'' إلى درجة أننا يمكن فيما بعد أن نتحدث في بنيات شعرية مثل هذه ليس فقط عن اختفاء ''قاعدة - مضادة،'' شكلية وإنما لـ''افتقاد-للقاعدة،'' وعن اختفاء السمة المحددة لهذه الطرديات، الموقف المتحرر للشاعر، الذي تصبح فيه قصيدته ذات مظهر محفوف بالمخاطر، قريب من نقص التماسك والتلاشي (أو ربما فقط التغير بشكل يصعب فهمه)، ومن ثم تتحدى حتى تسميتها بـ ''نوع-الطردية.'' أو لعلها تسمح لنا بأن نقول إن الطردية، بقوة هذه الحالة الجديدة، وقد توسعت وتحررت على هذا النحو، قد أصبحت أكثر نضجاً بوصفها نوعاً وأكثر ثراءً-إلى حد التكلف فوق النضج. إن طردية مثل هذه، في عرضها المعتم تقريباً للتأثير العاطفي الغنائي الأولي، قد سمحت من ثم -في حالة ابن المعتز-باهتمام هامشي فحسب بالوصف الموضوعي، الوصف الشعري-العربي، المغروز في التقليد، **الموضوعي** *objectivizing* لنموذج 'أنعت'.

إننا كي نقترب من فهم قوة تدفق التأثير العاطفي للغنائية في الطردية، خصوصاً طردية ابن المعتز، فمن الضروري أن نسترجع سبيلها الذي اتخذته: بقدر ما نستطيع في جوانب مثالها المتميز، كما في جهازها-النوعي والأنماط المحددة-للنوع؛ ومن هنا، على طول ''علامات'' جد محددة، ليست غير بعيدة من 'الأعلام' الأدبية للحاج-عابر السبيل البدوي، حتى نعود في النهاية إلى رحم الغنائية الشعرية العربية إلى أبعد حد، إذ تكمن في ''الإشكاليات'' البنيوية للقصيدة الكلاسيكية العربية. هنا فقط يمكن لكل الأمثلة-النوعية ما بعد-القصيدة في الغنائية الشعرية العربية أن تدل ضمناً على زعمها بالهوية. ومع ذلك، فإننا سنلاحظ، ونحن نتتبع هذا الزعم

بالهوية، أنه ضمن المفهوم القوي نظريًّا لـ''القصيدة-بما هي-رحم'' لكل فروع النوع الشعري الغنائية المولود منها والناشئ، والغنائية-المحلقة، والغنائية-الرافضة، وحتى النتائج المترتبة على وجود النوع الشعري، تنشأ حدود لهذا النوع، واختلافات، وتناقضات ظاهرية ذات صلة من أجل أن نفهم الحصة الأكثر خصوصية بالطردية وسط أنماط الغنائية المشروطة بها. وعلاوة على هذا، فإن هذه الأنماط المشروطة تطرح كذلك مزاعمها المختلفة المتصلة بالحالة النفسية-وأولية النوع-أو كفاية نوعها. وفي الكمون-النوعي لرحم-القصيدة، يبرز النسيب، القسم الافتتاحي الموضوعاتي في القصيدة، بوصفه المصدر النمطي الأصلي (المثالي) للغنائية العربية. لكن هذا ليس بالضرورة هو الحال في بحث الطردية-القصيدة عن غنائيتها الخاصة. وعلاوة على هذا، فإن هذه الأمثلة تطرح كذلك مزاعمها المتباينة عن المزاج-وأولية النوع-أو كفاياتها النوعية.

لقد خرجت الأنماط الرئيسة الثلاثة للقصائد من النوع الغنائي، الغزلية، الخمرية، والطردية، كلها موضوعاتيًّا-وإلى درجة حاسمة شكليًّا-من رحم القصيدة، ومع ذلك فإن صلة الأمومة التي تربطها بالقاعدة الأولية للغنائية العربية، **النسيب**، جد متمايزة، وحتى متضادة فيما بينها. فالغزلية والخمرية، كونهما غير معوقين في اعتمادهما على النسيب فيما يتصل بتبنيهما وتحويلهما للحالة النفسية والموتيفات (المعاني)، تظلان غير متصارعتين مع مصدر غنائيتهما المثالي الأصلي والشكلي-بمعنى أنهما تختطان نوعاً من المتوالية، أو من الذكرى، لمدى تأثيرهما العاطفي الغنائي، طالما أن هذا التأثير (النسيب) متوافق مع خلفية القصيدة المُتَحَكِّم فيها من خلال مثالها الأصلي، الرحم الضمني. وبالنسبة إلينا، فإننا نجد لدى أبي نواس، الذي طَوَّرَ الطردية، هذا النوعَ الشعريَّ القابل للنمو بشكل مذهل، أتمَّ انتشاراً من الوضوح والمقارنة في السياق الراهن.

هكذا بالنسبة إلى الغزلية: فقد استعمل أبو نواس الوصف المباشر والشفافية الشكلية، عبر قصائده الغزلية، في الهجوم على موضوع **العشق** *eros*، جاعلاً هذه

الطبقة من الغنائية العربية تظهر كما لو كانت جزءاً مبتوراً من النسيب الكلاسيكي/ النموذجي الأصلي، من حيث المعجم الشعري والأسلوب، وفي صيغتها كـ''وصف''-وقد كانت هذه سيرورة a process تجني زخماً بالفعل منذ شاعر الغزل الأموي، الانتقالي [بمعنى أنه كان يجمع بين شعر النسيب، وقصيدة الغزل]، عمر بن أبي ربيعة (ت. حوالي ٩٣/ ٧١٢).(١)

لم يعد الغزل، بوصفه جزءاً غنائيًا مبتوراً، يُقَدَّمُ من خلال استدعاء رثائي للأشياء الماضية والمفتقدة. ومن ثمَّ فقد كان، على العكس تماماً من النسيب، يصف ويُفَصِّلُ حاضرَ العشق وغايته. وفي الحقيقة، كان الغزل، في بساطته الموضوعاتية (أو بالأحرى الموتيفية) والشكلية، مفصولاً عن السياقات البنيوية الأخرى للنسيب التام.(٢) وهكذا فهو يقف غير متضارب سواء مع رحمه الأولي البعيد الآن، النسيب المستوعب في القصيدة، أو حتى مع الرحم النهائي، الأبعد، الصورة المجردة-النمطية الأصلية للقصيدة.

الخمرية، أيضاً، يمكن أن نعطي أفضل مثل لها من الذخيرة-النوعية الغنائية لأبي نواس. إنها ينبغي أن تُرَى بوصفها القصيدة-النوع التي، على الرغم من علاقتها الواهنة بالأسلوب الوصفي لغنائية قصيدة الغزل، تُرَجِّعُ صدَاها في أنحاء النسيب العتيق بشكل جد متميز في عناصرها الشكلية والبنيوية-حتى لو كان أسلوبها الغنائي يمكن أن يزعم فيما بعد، من خلال ترجيع الصدى هذا، أنه قَلْبٌ ساخرٌ لغنائية النسيب المألوف، أو أنه سخريةٌ مضادةٌ للغنائي موجهةٌ إلى نسيب-القصيدة هذا. وبتلك الوسيلة رفضت خمرية أبي نواس، أو تظاهرت بشكل مَغيظٍ أنها ترفض، في

---

(١) إيفالد فاجنر، **أبو نواس: دراسة عن الأدب العربي** (١٩٦٥)، ص٣٠٩.

(٢) لتمييز (بنيوي) واضح بين النسيب والغزل، انظر ريناتا ياكوبي، ''الزمن والواقع في النسيب والغزل،'' Renate Jacobi, ''Time and Reality in *Nasib* and *Ghazal,*'' *Journal of Arabic Literature* 16 (1985): 1-17.

الخمرية الباخوسية البلاطية التي وقع عليها لوقته،[1] حتى المظهرَ العتيق الخادع الرثائي-السوداوي [للنسيب]. وهكذا فإن الخمرية النواسية تظل، على كل الأصعدة، وتقريباً بوصفها لُعْبَةً أبعد في التظاهر ضمن شعرية بديعية معقدة،[2] رفضاً سطحيًّا فحسب، وفي هذا التظاهر تظل كذلك مثلاً شعريًّا-أسلوبيًّا عربيًّا مبكراً لتدريب بارع على السخرية الذاتية[3] وبالمثل تلخيصاً لذاكرة شعرية شكلية وعرضاً لحنين غنائي مَدينٍ للنسيب على نحو كامل.

أما بالنسبة إلى الطردية، فقد استوعبت أيضاً بقايا القصيدة الرازحة في شكل ''إثلب''(*) "spoliae". وقد يستطيع المرء أن يزعم أن الطردية بوصفها شكلاً، وبنية، وكذلك بوصفها نوعاً غنائيًّا شعريًّا لم يكن لتعلن عن وجودها الواضح، لو لم

---

(١) عن نقد الرفض الزائف من قبل أبي نواس للمقدمة الرثائية في النسيب العربي التقليدي، انظر ياروسلاف ستيتكيفيتش، صبا نجد، ص٥٧-٥٩، ٦٤. ومن ناحية أخرى، انظر عن الموضوع نفسه بصورة أكثر عمومية، فيليب ف. كينيدي، **الخمرية في الشعر العربي الكلاسيكي: أبو نواس والتقليد الأدبي**.

Philip F. Kennedy, *The Wine Song in Classical Arabic Poetry: Abū Nuwās and the Literary Tradition* (Oxford: Oxford University Press, 1997), pp. 10-12.

(٢) إنه لمن المحزن للغاية أن كانت هناك، لعقود، وفي الحقيقة لأجيال، قراءة متحجرة، أو ببساطة ''تنقيحية'' بشكل زائف وحتى ''ثورية'' بشكل أكثر زيفاً ومبتذلة لخمريات أبي نواس، (ولمَّا تزل بشكل واسع) لا تنزع عن تلك القصائد سحرها فحسب، وإنما تنزع عنها عمق غنائيتها-الفهم الساخر لغنائية الحنين وحنين الغنائية: فيما هي ممثلة للحظة ثقافية-تاريخية ثمينة في الشعر العربي ما بعد البدوي.

(٣) من أجل مناقشة لمثال قوي عن الأسلوب الساخر في **رسالة الغفران** لأبي العلاء المعري، انظر ياروسلاف ستيتكيفيتش، **صبا نجد**، ص١٧٧-١٨٠.

(*) [الإثلب: التراب والحجارة والمقصود من الكلمة اللاتينية هنا بقايا المباني التي تؤخذ وتبنى بها مبانٍ جديدة. وهي عملية لا تخلو منها حضارة ما. والمعنى الآخر للكلمة هو أسلاب الحرب، وخصوصاً الأسلحة التي تغنم من قائد العدو. والمقصود ههنا أن الطردية يمكن العثور عليها، استنتاجاً، من داخل النمط الأصلي للقصيدة-المترجم].

يكن من أجل ''غنيمة'' مشؤومة هي مثال بنيوي حميم للفخر، وليست مشتقة من النسيب أو حتى [موضوعة]ذات تعلق بالنسيب، بمعنى 'وقد أغتدي والطير في وكناتها'، والتي انبثقت من افتتاحية قسم الفخر في المعلقة [البيت ٥٣] من معلقة امرئ القيس. ومن أجل أي أثر، أو وعد بغنائية قصيدة الصيد العربية، فقد كان عليها أن تبحث في مناطق مختلفة، لا نسيبية للحساسية الغنائية. ومع ذلك، فقد كانت صياغة امرئ القيس 'وقد أغتدي' مقدراً لها أن تصبح أكثر علامات الطردية المطلوبة صلابة وأسلوباً، ليس فقط بوصفها علامة خاصة بنوع القصيدة، وإنما كذلك بوصفها علامة لشعرية هذا النوع من القصيدة. وينبغي أن يجعل هذا وحده الطردية، في مقابل أخواتها الغنائية النوعية الأخرى، أكثر التطورات الخاصة بالنوع في الشعر الغنائي العربي في الحقبة الأموية المتأخرة وذروة الحقب العباسية إثارة للجدل.

ومع ذلك؛ فبهذه المشاركة المنفصلة والجزئية لـ''إثلب'' القصيدة، كان على الأنواع الشعرية الثلاثة للقصيدة أن تجد التوازن الصحيح بين هوية إرادة النوع المنفصلة وكلية الشكل. وفوق كل شيء، كان على هذه الأنواع أن تحمي ''نصيبها من الغنائية'' حسب تنوعها الشكلي، وقد كان ابن المعتز، في طردية مثل تلك التي عرضنا لها في مثالنا الأخير، القصيدة رقم ٩٢، هو الذي جعل هذا التوازن واقعاً، وإن كان في الوقت نفسه هشًّا. وتماماً في مقابل الغنائية غير المعرضة للخطر والمنتمية إلى منطقة النسيب المثالي الأصلي للغزل والخمرية، هناك النوع المتآخي مع الطردية الذي كان لا يزال عليه أن يبقى بعيداً. ومع ذلك فهو في غنائيته الخاصة، معرض للخطر دون ريب.

أو لعلها لا ينبغي لها أن تكون قصيدة غنائية على الإطلاق، وذلك لأنها تقف في توتر بين نقيضين أمام غنائية النسيب، والتي تعلمنا أن ندعوها (وحدها) المكان المثالي الأصلي للغنائية العربية. ولنلاحظ التوتر بين نقيضين أمام الغنائية العربية أمام الاختلاف النوعي التالي، إذ لما تزل الغنائية ترقد هاجعة في معلقة امرئ القيس

النمطية النموذجية الكبرى، والتي يتأرجح تأثير القصيدة الغنائي فيها بين نسيبها الرئيس ''الملتزم'' بالأطلال أو المنازل، وحيث غنائية ذات بنية راسخة لا نسيبية ''محتملة''-ومن ثمَّ فيما وراء ''الالتزام البنيوي''-ومع ذلك تزعم أنها ''ملتزمة'' (وقد أغتدي) بغنائية القصيدة. في هذه المناوشة الناحلة للبنيات المتصادمة في المثال العتيق لقصيدة امرئ القيس، والتي ينجلي عنها هذا التوتر المتناقض بنيويًّا حينئذٍ، وينتج تشكيل غنائيات-نوعية منفصلة: الغزلية-/ -الخمرية (المذعنتين للنسيب) ''بلا جدال'' والطردية (شرارة 'وقد أغتدي') ''القابلة للجدل''.

تنجذب الطردية، من بدايتها إلى ذروتها المزدوجة لدى أبي نواس، وابن المعتز، ومَنْ بعدهما، إلى افتتاحية مجمدة الأسلوب تقريباً في البيت ٥٣ من معلقة امرئ القيس، ''وقد أغتدي والطير في وكناتها.'' ومع ذلك، فإن أي غنائية مطروحة بقوة بعد هذا الشطر الذاتي (بضمير المتكلم) تتقهقر، إن لم تُكْبَت، وتتخلى عن الخلفية الغنائية لصالح سلسلة من الأبيات ذات سحنة بطولية قوية (الأبيات ٥٣ [الشطر الثاني]-٧٠)، إذ توصف مطاردة الشاعر-الصائد من على ظهر الفرس (طَرْد/ طَرَد) وتُسْرَد بتَقَطُّع في أسلوب وطريقة تمجيدية بشكل كلي داخل قسم الفخر البنيوي في المعلقة. هذه هي النقطة التي تقف عليها إمكاناً الظاهرة الغنائية للطردية في دينها لامرئ القيس-قبل نقطة وصولها إلى ابن المعتز وحتى وصولها إليه. ذلك أنه حتى أبو نواس(١) الاستثنائي نادراً ما استطاع ألا يخلف وراءه إحساساً بالفراغ الغنائي، إن لم يكن عدم كفاية غنائية، في استدعائه اللحظة الغنائية لظهور امرئ القيس، لكنه استدعاء مختصر، أو غير ناجز.

ومهما يكن من أمر، فإن شيئاً آخر ظل منجذباً إلى البعد الغنائي للطردية، عميقاً في سياق الغنائية الأصلي للمعلقة، وهو شيء، مثله مثل ''جمل الليل'' في البيتين

---

(١) لمزيد من رؤية متنوعة عن مسألة الغنائية في طرديات أبي نواس، انظر أعلاه، الهامش رقم ٣٠.

٤٤ و٤٥ من هذه القصيدة، لم يتوقف أبداً عن الجيشان تحت عبء ''الهموم''، وإذ كان على ''استعارة الليل،'' في عمقها الكوني تقريباً (الأبيات ٤٦، ٤٧، ٤٨)، أن تظهر في توترها الغنائي، بشكل مختلف كليًّا عن غنائية البيت ٥٣ ''المحتملة'' وحسب. وعندما غدا شعراء الطردية، في نسيانهم للـ''هموم'' السوداء و''أعباء الليل،'' مصحوبين بمجد ''صباحات الصيد'' خاصتهم، حدث تحديداً في الإسقاط والتمدد الغنائي لقصيدتهم الجديدة، أن هؤلاء الشعراء الجدد اقتربوا من الخصوصية الغنائية (المتبناة بسهولة على يديهم في غموض لا مبالٍ) لبيت امرئ القيس ٥٣. ومن خلال موشور prism مشهد الظبي البنيوي، في موضعه الشكلي الجديد في الطردية، فإن هذا ''الشطر'' المستعار، بـ''ذاكرته'' الراسخة بعمق، والعميقة بنيويًّا، انبثق بوصفه تحدياً وبديلاً مزلزلاً لمثال القصيدة-الرحم، ولعامل غنائيته في مكانه ودوره.

هكذا فإن البيت ٥٣ لامرئ القيس ''وقد أغتدي،'' بأصله الغنائي إمكاناً، وفي علاميته الشكلية بوصفه بوابة يدخل من خلالها إلى الطردية، سوف يظل ''يجيش'' تحت عبء عدم يقينية الامتلاء الغنائي، أو تحت عبء عدم امتلائه، في تنافس من أجل التميز في مواجهة تجسد النسيب المهيمن لغنائية أخرى كانت قد استوعبت امرأ القيس ومعلقته في التأمل ''الوجودي'' لمشهد الليل في الأبيات ٤٤ حتى ٤٨، ومن ثم يحمل معه العبء الأكثر ثقلاً لعبارة ''وقد أغتدي'' التي تُعَدُّ في القصيدة-الرحم أكثرَ النقاط عمقاً وتناقضاً بنيويًّا، في مواجهة غنائيتها التفكيكية الشبيهة-بالنسيب.[1]

(١) كان لكل من الأصمعي، وأبي عبيدة، اللذين يعدان من علماء اللغة، وجامعي التراث، بصيرة بنيوية فيما كانا يجمعان من شعر، وقد رأيا أن الأبيات ٤٩-٥٢ من معلقة امرئ القيس أبيات دخيلة على القصيدة، ومن ثم فهي غريبة على بنية القصيدة. انظر الأنباري، **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**، ص٧٤-٨٢.

كيف، إذن، تطورت ''وقد أغتدي'' من كونها تمثيلاً لـ''غدو'' الصائد البدوي العنيف في سلوكه البطولي، ولتهديد الطير والوحش، إلى صائد مهذب ذي سلوك بلاطي في معظم الطرديات العباسية؟ إن إجابة بسيطة هنا يمكن أن تكون حقيقة موازية، أو محاكية، لتحول فعل ''الغدو'' إلى الصيد وقوله ''النصيين''- وليس ''السياقيين''-، ''حينذاك-و-الآن'' (من الجاهلي إلى العباسي) و''هناك-و-هنا'' (من الصحراء العربية إلى بيئات الصيد في تخوم بغداد). بل إن إجابة أكثر بساطة يمكن أن تكون، لأن هذه هي طريقة كل الصائدين التي ''غدوا'' بها، في كل الأوقات والأماكن، بمنطق حرفتهم وخبرتهم. وهكذا لم يكن ''الصائد-المحاكي'' العباسي في حاجة إلى أن يرى نفسه بوصفه ''محاكياً.'' لقد استطاع أن يجرد نفسه من المسئولية عن أصل استفادته، حدساً، من مصدر غنائية شاعر آخر. لكن هذه ليست، في النهاية، هي الطريقة التي يعمل بها الشعر. إنه يعمل، خالقاً توقعات حدسية. إن الشعر-وخصوصاً الشعر العربي-في انعكاساته، وما وراء-أصدائه، دائماً ما يكون تراكميًّا، وفي تراكماته، بتعمد، أو من دون تعمد، يكافئ ويتوازن مع إهمالات ماضيه التي لم تعد قابلة للاسترداد. ومع ذلك، فإن النتيجة، أو التأثير الشعري، بالنظر إلى الخلف، لن يكون بالضرورة فارغاً من شاعرية جديدة، تعويضية. وهذا هو ما حدث عندما قرأ شاعر الطردية العباسية نفسه في ''غدو'' الصائد-الشاعر الفروسي-وهو ''سحر-محبوك'' "spell-weave" أوجز من اللازم (ليس أكثر من نصف بيت شعر) لجو غنائي يكاد يكون ملموساً، وقد تلاشى في اللحظة نفسها التي ألقى فيها تعويذته الغنائية-لأنه ليس ثمة، فيما يلي بيت امرئ القيس ٥٣، امتداد أبعد، أو حتى أثر، لزمن غنائي باكر. وبدلاً من ذلك، وعلى مدى الأبيات العشرة التالية، يتحدد كل شيء في سلسلة من الصور الفائقة والأوصاف الموضوعية لـ**شيء** *object* مفرد: فرس الصيد.

في الطردية، من الناحية الأخرى، تُرِكَ للشاعر البلاطي، العباسي اللا-بدوي، اللا-بطولي، وغير الراكب فرساً (ولمَّا يزل صائداً ''يغدو'' مع انبلاج الصبح)، كي

يتخذ مكانه في الفجوة الغنائية التي ورثها بعد قبوله هدية امرئ القيس الشحيحة المتمثلة في ''وقد أغتدي'' لتكون ''العبارة الافتتاحية'' المقدرة لقصيدة-الصيد البلاطية الخاصة به. إن ''شُحًّا'' غنائيًّا مثل هذا تطلب في قصيدة الصيد العباسية أن يُعالَج أو يُسَدَّ نقصه: ليس بوصف منضبط لفرس بدوي أيقوني. فهذا كان سيصبح تأثيراً في غير موضعه في نوع بلاطي. لقد اختار الشاعر البلاطي بدلاً من ذلك تطوير الحالة النفسية-و-اللحظة الغنائية الخالصة، والمشهد المرئي العام للافتنان الذي كان على وشك أن يتجلى تدريجيًّا أمام الصائد، وهو يدخل إلى ''صباح صيده'' المعاد إدراكه شعريًّا. وهكذا التف حول الغنائية الجديدة للافتتاحية العباسية لما أطلقنا عليه ''العامل الذاتي للطردية.''[1] ومع ذلك فإن إنجاز هذه الغنائية - النوع المتخيلة عقليًّا في الطردية العباسية، أو بالأحرى التقدم نحوها، ظهر في البداية، في زمنه الأدبي العباسي الخاص، كي لا يكون أكثر من سبر ساخر للعبارة ''المستعارة'' من امرئ القيس. إن المحيط-النموذج تقريباً الذي صاغه أبو نواس للطردية، والذي لم يكد يزيد على ترجيع صدى الصياغة الافتتاحية، ولم يكن حتى سوى إشباع أقل لتوقع توازن غنائي،[2] كان مقدراً له، في معظمه، أن يظل مجُمَّداً في الشكل.

هكذا كان على الجِنِّيِّ [شيطان الشعر] الغنائي أن يظل محبوساً لقرن من الزمان تحت القشرة الصلدة لتقليد الطردية النوعية، خصوصاً باعتبار الشكلية المتزمتة في افتتاحية ''الغدو''؛ وكان علينا أن ننتظر ابن المعتز الذي أطلق سراح الجِنِّيِّ من خلال دائرة التجاوز ذات الكفاية الصياغية، أو عدم الكفاية، والتي امتدت

---

(١) ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''اللذات الحذرة في الصيد البلاطي،'' ص١٥١.

(٢) حظيت غنائية الطردية في الحقبة ما بعد أبي نواس، ولكن ما قبل ابن المعتز، بحلول مرضية مختلفة لم تنبع بشكل كامل من نموذج امرئ القيس، كما لم تعتمد على هذا النموذج. انظر أعلاه، إذ ألفت الانتباه إلى طردية علي بن الجهم (ت. ٢٤٩/ ٨٦٣) [وانظر الفصل التالي عن هذه الطردية نفسها].

من امرئ القيس إلى أبي نواس، وأصبحت الآن تتوقع الحرية لصوت غنائي أكثر ثقة في النفس. مع ابن المعتز، لم تجد الطرديةُ الصوتَ الغنائي الجديدَ فحسب، ولكنها أتاحته، وإن كان بعدُ بوصفه الأصل التشكيلي الحاسم لقصيدة مفردة-النوع (الطردية)، كي تصبح جزءاً تشكيليًّا أكثر استيعاباً، وحتى أكثر اتساعاً لـ''مشروعـ''ـه المتعدد-النوع لـ''غنائية جديدة'' في الشعر العربي.



الفصل الثامن

الصُّوَرِيَّة في الطَّرَدِيَّة العَبَّاسِيَّة
قصيدةُ عَلِيّ بن الجَهْم
'وَطِئْنا رِياضَ الزعْفَران'(*)

شَهِدْت الحِقبَةُ الأمويةُ المتأخرة والعباسيةُ المبكِّرَةُ تَكْويناً جِدَّ مُتَسارِعٍ لِلطَّرْدِيَّة، أو قصيدة الصَّيْد، بوصفها نوعاً شعريًّا مُنْفَصِلاً ومُسْتَقِلاً بذاته. ومهما يَكُنْ مِنْ أَمَر، ففي هذه المرحلة من التطور النوعي، كانت الطرديةُ إلى حَدٍّ بَعيدٍ مُشْتَقَّةً من تقاليد مشهد الصيد في صورته المستوعَبة ضمنَ البنيةِ الكاملةِ للقصيدة الجاهلية، إذ يبدأُ المشهدُ بصيغةِ ''وَقَدْ أَغْتَدِي،''(١) وِفْقاً لمِثال امرئ القيس، أو يَتَّخِذُ شَكلَ قَصيدةٍ وَصْفِيَّةٍ قَصِيرَةٍ، تَبدَأُ بصيغة ''أَنْعَتُ.'' وتمثِّل طَرْدِيَّاتُ أبي نواس (ت ١٩٥ أو ١٩٦ هـ/ ٨١٤ أو ٨١٥ م)،(٢) والتي تَعْرِضُ هذه المرحلةَ مِن تَطَوُّرِ الطردية بطريقة

(*) ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''الصُّوَرِيَّة في الطردية العباسية: قصيدة علي بن الجهم 'وطئنا رياض الزعفران'.'' ورقة مقدمة إلى مؤتمر **رابطة دراسات الشرق الأوسط** MESA، ٢٠٠٧ (مونتريال)، تحت عنوان ''تحوُّلات الطردية العباسية: طردية علي بن الجهم 'وطئنا رياض الزعفران.'''

Jaroslav Stetkevych, ''Imagism in the ʿAbbāsid *Ṭardiyyah* (Hunt Poem) ʿAlī Ibn al-Jahm's 'We Walked Over Saffron Meadows'.'' Forthcoming.

(١) كما في معلقة امرئ القيس. انظر أبا بكر محمد بن القاسم الأنباري، **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**، ط٢ تحقيق عبد السلام محمد هارون، (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٩)، ص٨٢، (البيت ٥٣).

(٢) ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''اللذات الحذرة للصيد البلاطي: أبو نواس والطردية العباسية،''

Jaroslav Stetkevych, "The Discreet Pleasures of the Courtly Hunt: Abū Nuwās and the ʿAbbāsid Ṭardiyyah, *Journal of Arabic Literature* 39, no. 2 (2008): 150-51, 155, 157-60.

شِبْهِ نَمَطِيَّةٍ، كِلا المثالين بشَكْلٍ مُتَعادِلٍ تقريباً. وتَتَمَيَّزُ الطردية عَرُوضيًّا بوصفها نوعاً شعريًّا بالتزامها ببحر الرجز، الذي يُعَدُّ بحراً لاحقاً لبحور القصيدة المعروفة إذ ينطوي شَكْلُهُ على وَحْدَةٍ موضوعاتية حاسِمَةٍ إلى حَدٍّ كبير. وعلاوةً على مرونة إيقاع هذا البحر (الارتعاشية) الملاحظة من الوهلة الأولى (ومن ثم أُطْلِقَ عليه اسم 'الرجز')،(*) فهو متعلق إيقاعيًّا بتفعيلة عَرُوضية، iambus [مستفعلن]، أساسية. وفوق هذا، يُكَرِّرُ هذا البحرُ في كلِّ شطرٍ القافيةَ نفسَها (الموحَّدة) على مستوى الأبيات المفردة- ومن ثم تَتَجَلَّى في كل شطر على حدة المرونةُ النوعيةُ والكميةُ للبيت المفرد المستقلّ بصورة ممكنة أو فعَّالة.

وقد مَرَّتِ الطردية، في الحقبة العباسية المتأخرة، بتَحَوُّلٍ أبعدَ من هذا فقد نَحَّى الشاعرُ[/ الراجز] عن كَاهِلِهِ مَزيداً من القيود التقليدية للقصيدة القديمة، من قَبيلِ لوحاتِ الصيد المتخلِّفة عن قسم الرحيل والعناصر الأسلوبية الوصفية النمطية التي كانت قد وَجَدَتْ طريقَها إلى الطردية. وهكذا، فإن شُعَراءً مثل عَلِيّ بنِ الجَهْم (ت ٢٤٩ هـ/ ٨٦٣ م)، وابن المعتز (ت ٢٩٦ هـ/ ٩٠٨ م)، وأبي فراس الحمداني (ت ٣٥٧ هـ/ ٩٦٨ م) يُمارسُونَ حُرِّيَّةً أُسلُوبيَّةً من أجل تطوير طردياتهم المتميزة على نحو خاص-بَدْءاً مِن الأسلوب الصُّوَريِّ الواسع إلى الغنائي العالي، وحتى السردِيِّ الكامل، على التوالي.

إنَّ اختيارَ علي بن الجهم بحرَ الطويل الأكثرَ كلاسيكيةً والأكثرَ ارتباطاً بشكل القصيدة ليكون وزناً لطرديته الوحيدة يُعَدُّ حُرِّيَّةً أكثرَ إمعاناً في التطور كما يُعَدُّ،

(*) [الرَّجَزُ ضربٌ من الشعر، تفعيلته 'مستفعلن' ثلاث مرات في الشطر، وغالباً ما يستعمل مشطوراً، أي تتكرر القافية في نهاية كل شطر. وقد رَجَزَ الراجز وارْتجَزَ. والرَجَزُ أيضاً: داءٌ يصيب الإبلَ في أعجازها فإذا ثارت الناقة ارتعشت فخذاها ساعةً ثم تَنْبَسِطانِ. يقال: بعيرٌ أَرْجَزُ، وقد رَجِزَ، وناقةٌ رَجْزاءُ. قال الشاعر:

هَمَمْتَ بخيرٍ ثم قَصَّرْتَ دونه كما ناءت الرَّجْزاءُ شُدَّ عقالُها

ومنه سمِّي الرَجَزُ من الشعر، لتقارب أجزائه وقلَّة حروفه-المترجم].

ضِمْنَ هذا التطور، خُطوةً أبعدَ من الطردية النواسية. ومع ذلك، فإنَّ هذا التطورَ لا يُمكِنُ أن يَذهَبَ إلى أبعد من الحقيقة التي تَصْدُرُ عنها الطردية الجوهرية، لأن ''قصيدة الصيد'' هذه لعلي بن الجهم، من هذه الجهة، تَفرِضُ نفسَها عَلَى النوع الشعري تَحديداً مثل معظم الطرديات التي تختارُ هذا التشكيلَ النوعيَّ فَتَتَّخِذَ لنفسِها بَحرَ الطويل بدلاً من بَحرِ الرجز ''المعياري.'' لكن بَحرَ الطويل لن يُخْتَبَرَ في شَكلِ الطردية إلا بعد ذلك بجيل كامل، على يَد شاعر الطردية وفارسها المتأخر، ابن المعتز.(١)

ضِمْنَ هذا السياق مِن تكوينِ النوع الشعري وتَطَوُّرِه، تُركِّزُ المقالةُ الراهنة على الطردية الجيمية الصُّوَرِيَّة لعلي بن الجهم، والتي تُفْتَتَحُ بتلقائية ناعمة جديدة غَيرِ مُتَوَقَّعَة:(٢)

١. وَطِئْنا رِياضَ الزَّعْفَرانِ وأَمْسَكَت ... علينا البُزاةُ الْبِيضُ حُمْرَ الدَّرارِجِ(*)

٢. ولم تَحْمِهـا الأَدْغـالُ مِنَّـا وَإِنَّـما ... أَبَحْنـا حِماهـا بِـالْكِلابِ النَّـوابِجِ(*)

٣. بِمُسْتَرْوِحاتٍ سابِحاتٍ بُطُونُها ... على الأَرْضِ أَمثالَ السِّهام الزَّوالِجِ(*)

٤. وَمُسْتَشْرِفاتٍ بِـالهُوادي كأَنَّهـا ... وما عَقَفَتْ منها رُؤوسُ الصَّوالِجِ(٣)

---

(١) عبد الله بن محمد المعتز بالله، **ديوان أشعار الأمير أبي العباس عبد الله بن محمد المعتز بالله الخليفة العباسي**، ٢مج، تحقيق محمد بديع شريف، (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧٧)، ص١٣٨-١٣٩ [القصيدة رقم ١٠٧].

(٢) علي بن الجهم، **ديوانه**، تحقيق خليل مردم، ط٣، (بيروت: دار صادر، ١٩٦٦)، ص٨٤.

(*) ١- الدرَّارج جمع درَّاج وهو طير جميل المنظر ملوَّن الريش.

(*) ٢- النوابج: كالنوابح.

(*) ٣- استروح الشيءَ: تشمَّمَهُ. وسابحات: سريعات. والزوالج: هنا بمعنى السريعة. يقال سهم زالج أي يزَلجِ على وجه الأرض ثم يمضي.

(٣) [الهوادي: الأعناق. وعقَفَت: عطفت وعوجت. الصوالج: جمع صولجان-المترجم] إن مقارنة الشاعر العباسي الجسد المتمدد بشكل كامل لكلب الصيد في أثناء جريه الشديد بصولجان يشبه =

٥. ومِـنْ دالِعـاتٍ أَلْـسُناً فكأَنَّهـا لحِّي مِنْ رِجالٍ خاضِعينَ كَواسِجِ(*)

٦. فَلَيْنـا بِهـا الْغِيطـانَ فَلْيـاً كأَنَّهـا أَنامِـلُ إِحْـدى الْغانِيـاتِ الحُـوالِجِ(*)

٧. فَقُلْ لِبُغاةِ الصَّيدِ هـلْ مِنْ مُفاخِرٍ بِصَيْدٍ وهل مِن واصِفٍ أو مُخارِجِ(*)

٨. قَرَنَّـا بُـزاةً بالـصُّقورِ وحَوَّمَـتْ شَـواهِينُنا مِـن بَعْـدِ صَيْدِ الزَّمـامِجِ(*)

يُعَنْوِنُ الكاتبُ السكندري المعاصر إدوارد الخراط روايتَه عن مرحلة شبابه في الإسكندرية بـ''**ترابها زعفران**،''[1] وهو عنوان يعدُّ أحدَ أكثر العناوين في الأدب العربي الحديث طَرَافَةً وغَرَابَةً، إذ يَسْتَحْضِرُ النعُومَة الحَرِيرِيَّة والرائحةَ العَطِرَة الشَّهِيَّة المنبَعِثَة من خليط مسحوق الزعفران والتراب الذي كانَ يُغَطِّي شَوارِعَ الإسكندرية في خَيَالِ صِبَاه. فبالنسبة إليه، يَكْمُنُ فَهْمُهُ الحقيقي لعنوان روايته في زَمنٍ مَضَى، كانَ فيه تُرابُ شَوارِعِ المدينة تُرابَ الاستعاراتِ والأساطير. وعندها فَحَسْب فإنَّ ''تُرَابَها كانَ، حتى عندما لم يَعُدْ هُناكَ، زعفراناً.'' أما الشاعر العباسي الوسيط علي بن الجهم، فيمشي على رياض الزعفران لمَسارِحِ صَيْدِه وَاعِياً أنه قد دَخَلَ إلى مِنْطَقَةٍ حَمِيمِيَّةٍ مُمَيَّزَةٍ خَاصَّةٍ به.

إن عصور الحساسية تتقاطع، لكن النكهة القوية للزعفران تظل منتشرة وسائدة: فكل من عنوان الرواية والبيت الافتتاحي لقصيدة الصيد البلاطية العباسية =

الكلب بعنقه المقوس، ينبغي بالضرورة أن يستدعي إلى الذهن الصولجان المصري القديم، الاحتفالي في معظم الأحوال، والمعروف باسم *user/uas*، وقمتها في شكل رأس ممدود بإفراط لكلب صيد. وقد يكون من الحكمة التوقف عند مجرد هذه الملحوظة التي استرعت انتباهنا. ويمكن النظر في ياروسلاف ستيتكيفيتش، **محمد والغصن الذهبي**. ص٨٧-٨٨، ١٤١ (هامش ١٨).

(*) ٥- دالعات: مخرجات. والكواسِج: جمع كَوْسَج وهو الذي لحيته على ذقنه لا على عارضيه.

(*) ٦- الحوالج: جمع حالجة وهي التي تندف القطن حتى يخلص الحب منه.

(*) ٧- مخارج: خارَجَهُ أي ناهَدَهُ. يريد هل من مناهض يناهضنا في الصيد.

(*) ٨- الزمامج: جمع زُمَّج وهو نوع من الطير يصاد به دون العُقاب تغلب علي لونه الحمرة-المترجم.

(١) إدوار الخراط، **ترابها زعفران** (القاهرة: دار الأحمدي للنشر، ١٩٩٩).

ينتسبانِ بدرجة كبيرة إلى سحر واحد للرائحة واللون. ويدوم السحر، بالنسبة إلى الروائي المعاصر بقدر ما تدوم طفولته، والتي ستبقى، ليس على الإطلاق بوصفها صورةً وإنما بوصفها إدراكاً ملموساً، و محدداً، متحولاً إلى ذكرى صافية، أثيرية، منفصلة عن صورة استعارية لزمن آخر-وليست حتى تشبيهاً خفيًّا.

من الناحية الأخرى، فليسَ السحرُ، بالنسبة إلى شاعر البلاط الصائد العباسي، ذكرى مستوعبة-أو ليس بعدُ. إنه مولود في التلقائية بوصفه صورةً مأخوذةً في لحظة تَشَكُّلِها، كونها صورةً مرسومةً، إذا جاز التعبير-والتي يُسْمَحُ لها، بوصفها رؤيةً، بالاستمرار في الحياة، وقد اتخذتْ إطارَها الشكلي من خلال الدقة المرهفة للجمال والتجربة: بوصفها لا شيء سوى القصيدة نفسها. وبهذا المعنى فإنها تمْسِكُ بلحظة أكيدة أصيلة من ''الحضور'' وتُثبتُ نفسَها، بوصفها قصيدةً، بالمثل من خلال متوالية لحَظَةِ صُورتِها: إنها سوف ''تتكلم'' بلغة متحولة للزمن المتمثل في صورة ما.

إن الروائيَّ المعاصر يجِدُ نفسَه ناكصاً على نفسه، مُعيداً بناءَ نفسِه ومُتَذَكِّراً، في حين يُبدِعُ الشاعرُ العباسي مُتواليةَ زَمَنٍ مُعلَّقٍ لرؤيةٍ فرديَّةٍ، ومع ذلك، تَدومُ قصيدتُه كلُّها، في رِقَّتِها السريعة الزوال، أو تَصْمُدُ، في زَمَنٍ مُتَوَقِّفٍ مثل نَوعٍ من عُنقُودٍ ''مُتَعَيِّنٍ'' لرؤيةِ الذاتِ المستوعبة تلك: عن عُشْبٍ عِطريٍّ، مثل الزعفران تحت الأقدام، وبطريقة ما عن صُقُورٍ تحُومُ في الأعلى إلى الأبد. وهكذا فإنَّ القصيدةَ مُؤَطَّرةٌ في صُورةٍ ما لا تَطْمَحُ إلى أن تَكونَ أكثرَ من انطباع-هو كذلك ''حقيقة'' مُعلَّقةٌ خَارجَ الزمن. وهكذا فإنَّ القصيدةَ في تَعَيُّنِها المُنْجَزِ على نَحْوٍ مُتناقِضٍ ظاهريًّا، تَتَشَكَّلُ مِن صُوَرِيَّةٍ[1] يُمكِنُ وَصْفُها بأنها الأكثرُ صَفاءً وَرَسْماً، لأنها في حَدِّ

---

(١) من أجل تناول مختصر ولكن بصورة نقدية مفهومة للصورية، انظر **دائرة معارف برنستون للشعر والشعرية،**

Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics (Princeton, New Jersey: Princeton
=

ذاتها، في إطارها الخاص، وليسَ في مُحِيطاتٍ أخرى لأزمانٍ مُمْكِنَةٍ وَرياضٍ أخرى قابلةٍ للحَصْر والتقويم، يُمكِنُ أن تُوجَدَ وَأنْ تُسْتَعادَ. وَلكي أَمْضِي عَبرَ هذه العملية إلى القصيدة، سأعودُ إلى الطريقة التي يَفْتَتِحُ بها عَلِيٌّ بن الجَهْم طَرْدِيَّتَهُ-رياض الزعفران تحتَ الأقدام، والمنظرُ عالٍ في السماء:

وَطِئْنا رِياضَ الزَّعْفَرانِ وأَمْسَكَت   علينا البُزاةُ الْبِيضُ حُمْرَ الدَّرارِج

ومن ثم، فبعدَ ما يُشْبِهُ أداءً إضافيًّا لمشهد الصيد، تَعودُ القصيدةُ في ختامها إلى الصورة الجوهرية المستوعَبة في بدايتها ذات الرؤية الأثيرية الصافية:

قَرَنَّا بُزاةً بالصُّقورِ وحَوَّمَتْ   شَواهِينُنا مِن بَعْدِ صَيْدِ الزَّمامِج

إنَّ الجَوَّ الذي تَحُومُ خلالَه الصُّقُورُ في دَوائرها الصامتة ظَلَّ ناعِماً وعِطريًّا مثل رياض الزعفران تحت أقدام الصائدين عندما دخلوا العالم السحري لِصَيْدِهم. وهكذا فإنَّ طَرْدِيَّةَ عَلِيٍّ بن الجَهْم الوحيدة، مَعَ فَرادَةٍ مُساوِيَةٍ لموتيف 'رياض الزعفران' في الشعر العربي الكلاسيكي، تُصْبِحُ مُخْتلِفَةً بشكل جوهري عن =

University Press, 1965), pp. 377-78.

[وفي الطبعة **الجديدة** لموسوعة برنستون (١٩٩٣، ص٥٧٤-٥٧٥-المترجم]. ولمختارات مناسبة من الشعر الصوري/ الصافي، انظر جورج مور، **مختارات من الشعر الصافي**،

George Moore, *An Anthology of Pure Poetry* (New York: Liveright, 1973), p. 17.

[الصُوَرِيّة imagism: نسبة إلى الصُوَريين، وهم مجموعة من الشعراء البارزين في إنجلترا وأمريكا قبيل الحرب العالمية الأولى، وقد أسسوا هذا المذهب الحديث في الشعر، ومن أشهرهم عزرا باوند وإيمي لويل وت. إي. هيوم، وهلدا دوليتل. اعتقد هؤلاء الشعراء في وجوب التخلص من الغموض والرمزية في الشعر، مع عرض صور تتميز بالوضوح وبقدرتها على الإيحاء بصورة مرئية، وتفيض بالحياة. وقد حرر باوند أول ديوان لهذه المجموعة من الشعراء بعنوان ''الصُّوَرِيُّون'' (١٩١٤). وكان للشعر الياباني والصيني أثرٌ كبير في هؤلاء الشعراء، ولكن سرعان ما انشق بعضهم على بعض، ونادَى البعضُ منهم بضرورة استعمال العامية في الشعر، وابتداع إيقاعات جديدة، وعدم التمييز بين موضوعات شعرية وغير شعرية، وأن الصورة الشعرية يجب أن تتصف بأقصى درجة من التحديد والوضوح والإحكام-المترجم].

طرديات البديهة الخلاَّقة والاعتماد التقليدي الموتيفي العتيق لِسَلَفِهِ العظيم، أبي نواس،(١) الذي تَتَقاطَعُ في طردياته الأساسية بقايا مُتَنَوِّعَةٌ لرحيل/ القصيدة على نَحْوٍ مدروس. وهكذا، على سبيل المثال نجد له (**الديوان**، [دمشق]، ٢: ٣٠٩-١٠):

١. يا رُبَّ ثَورٍ بِمَكانٍ قاصِ ذي زَمَعٍ دُلامِصٍ دِلاصِ

٢. باتَ يُراعي النَجمَ مِن خَصاصِ صَبَّحتُهُ بِضُمَّرٍ خِماصِ

٣. لاحِقَةٍ أَظباؤها شَواصِ فَهُنَّ بَعدَ الحَضَرِ النَصّاصِ

٤. مِنهُ لَها حَيثُ يَكونُ الخاصي يَكشِرُ عَن نابٍ لَهُ قَرّاصِ

٥. أَرنَبَةً سَوداءَ كَالعَناصي بِها يُعاطي وَبِها يُعاصي

***

٦. يَصيدُ بِالقُربِ وَبِالأَقاصي كُلَّ سَمينٍ دَهِنٍ رَقّاصِ

كانَ جوستاف إي. فون جرونيباوم في مقالته بعنوان ''الاستجابة للطبيعة في الشعر العربي،'' وَهُوَ يَتناوَلُ ما اعتبرَه خُصُوصِيَّةً جَمَالِيَّةً للشعر العربي في الحقبة العباسية، شَدِيدَ الاهتمامِ بافتنانِ شُعَراءِ تلكَ الحِقْبَةِ بالحَذاقَةِ التنميقِيَّة في صُوَرِهم ومُعْجَمِهِم الشعري. ولكي يُبَرْهِنَ بَلاغِيًّا على صُوَرِ أولئك الشعراء، يَعُودُ بإصرارٍ إلى مصطلح ''الوهمي'' "fantastic" بما ينطوي عليه من خُرْقٍ وتَعَصُّبٍ. فَهَلْ سَتكُونُ ''رياضُ الزعْفَران'' التي يَمْشِي عليها الشاعر-الصائد العباسي، عَلِيُّ بنُ الجَهْم، بتَباهٍ وَابتِهاج فيما يَدْخُلُ إلى عَالم الصيد ''المخصوص''-بمعيارٍ مثل هذا-وهميًّا ومن ثم يُؤَمِّنُ ''جَمالاً وهميًّا،'' قابلاً للاعتراض عليه بطريقة ما، ''في الوقت الذي يبعد عن الحقيقة الموضوعية،'' وبهذه الطريقة يَحُطُّ من قَدْرِ الأهمية المعقودة على الطبيعة وظواهرها''؟(٢) وعلاوةً على هذا، هَلْ لَوْ كَانَ للشاعرِ العباسي

---

(١) عن موضوعات مثل هذه، انظر دراسة كاتب هذه السطور عن طرديات أبي نواس، بعنوان ''اللذات الحذرة للصيد البلاطي: أبو نواس والطردية العباسية،'' ص١٤١-١٨٣.

(٢) جوستاف إي. فون جرونيباوم، ''الاستجابة للطبيعة في الشعر العربي،''

=

(وليس فقط عَلِيّ بن الجَهْم)، أنْ يَقَعَ حَقًّا في عمومية **الوهمي**، فإنه بشَكْلٍ لا علاجَ لَهُ سَوفَ ''يمضي في اتجاه مخُالِف للشعر الغربي [التأكيد من صنع ستيتكيفيتش] إذ يجُهِدُ نفسَه في نقل الموصوفات إلى جَوٍّ آخرَ هو أقربُ إلى الوَهْم منه إلى الحقيقة، أو ''الحَقيقة المتُوَهَّمَة[؟]''[1] وإذا كان لنا أن نُطَبِّقَ مثلَ هذه القراءة =

Gustave E. von Grunebaum, "The Response to Nature in Arabic Poetry," in *Journal of Near Eastern Studies* 4, no. 3 (July, 1945): 149.

(١) فون جرونيباوم، ''الاستجابة للطبيعة،'' ص١٤٩. [ثمة ترجمة عربية لمقالة جرونيباوم، يمكن أن نقتبس الآن الفقرتين اللتين يعلق ستيتكيفيتش على ما فيهما من أفكار هنا، وفي بقية مقالته، استكمالاً للفائدة، ''إن شعر الطبيعة-وليس شعر الطبيعة وحده-بدأ بالوصف الدقيق، تحفزه الرغبة الصادقة في الوفاء بحق الموصوف. وأخذ الشاعر-من ثم-يحسب مهمته الأولى عرض التأملات التي يثيرها الشيء في تفكيره، لا رسم الشيء كما هو. وفي هذا يغدو الشعر العباسي صنواً للشعر الحديث. لكنه يعود فيفارق الشعر الغربي إذ يجهد في نقل الموصوفات إلى جو آخر هو أقرب إلى الوهم منه إلى الحقيقة، أو ''الحقيقة المتوهمة.''

وأود أن أقول: ''أقرب إلى الوهم'' لأن الشاعر لا يعود، على هذا الصعيد، يهتم في أن يجعل الشيء الموصوف أقرب إلى السامع أو أحب إلى نفسه، لا عن طريق إبراز محاسنه الخارجية، ولا على سبيل إظهار قيمته العاطفية، وإنما يذكر عنايته في الإفصاح عن روائع مزاياه الخفية، فيجلوها على سبيل التشبيه. وهذه التشبيهات لا تهدف إلى إظهار عناصر الموصوف، بمقدار ما تهدف إلى عرض صور له ذات رونق يفتن الناظر، أو نغم يسحر السامع. لكن نصيبها من الحقيقة قليل-إن كان له وجود. وتأخذ التشبيهات في أن تتحول نحو المزيد من التعقيد-**بحيث يزيد كل وصف إضافي ظاهرة بصرية أو تخيلية من ظواهر الجمال، فتعمل هذه بدورها على إزالة الواقع الوضعي. وعلى هذا النحو تقل الأهمية المعقودة على الطبيعة وظواهرها** [التأكيد من صنعي، وهو مقابل للجمل التي ترجمها ستيتكيفيتش من أصل جرونيباوم]، وينكمش الموضوع الموصوف إلى ما لا يزيد كثيراً عن ذريعة يتذرع بها الشاعر لعرض تخيلاته الفنية، وقدرته على إخراج العناصر الوضعية في ثوب أقرب إلى الخيال.'' غوستاف فون غرنباوم، ''الاستجابة للطبيعة في الأدب العربي،'' في غ. ف. غرنباوم، **دراسات في الأدب العربي**، ترجمة إحسان عباس، أنيس فريحة، محمد يوسف نجم، كمال يازجي، بإشراف محمد يوسف نجم (بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين المساهمة للطباعة والنشر، بيروت-نيويورك، ١٩٥٩)، ص١٧٤-١٧٥. والمقالة المقصودة هنا من =

(والمصطلحات) المُقَيَّدَةَ بشعرية غربية، على نَحْوٍ أَخْرَقَ عَلَى شِعْرٍ عَرَبي كثير مثل الشعر العباسي في ذِرْوَتِهِ، فلنْ نكونَ عادِلِينَ مع فون جرونيباوم نفسه في وجْهَةِ نَظَرِهِ عن الشعرية العربية بشكل عام، وفي كثير من تفاصيلها المثيرة للإعجاب، كما لن نَكُونَ عادلينَ، بشكلٍ خاص، مع قابلية التطبيق لهذه المواقف المضادة ''المقارنة'' على شعرية عَلِيّ بن الجَهْم-وخصوصاً على طردية الشاعر ''رياض الزعفران.'' ذلك لأن شِعْرِيَّةَ فون جرونيباوم عن لحَظَتِهِ ''الغَرْبيَّة'' لَيستْ، في المقام الأول، مِعْيارِيَّةً بطريقةٍ تاريخيةٍ واسعةٍ دُونَ تحَفُّظ.(*) كما أنها وجهةُ نَظَرٍ ليست ''غَرْبِيَّةً'' بطريقةٍ فائقةٍ من الناحية التاريخية! ومن المؤكد، أن شعريةً مثل هذه ليست قابلةً للضبط الجَيِّدِ تاريخيًّا كي تَكُونَ في شكل ''إجباريٍّ'' ما ''مُوازيةً'' للشعرية العباسية. وعلاوة على هذا، فإن شعريةَ فون جرونيباوم تَفْتَرِضُ، على ما يبدو، معنًى رُومانسيًّا للتناغم بين ''الشاعر'' و''الطبيعة،'' موسوماً بتقويمٍ رُومانسيٍّ مُتَأَخِّرٍ، مُقْحِمٍ لـا**المغالطة العاطفية** *pathetic fallacy*، والتي، هي نفسُها، تحُيطُ فحسب ببعض الشعرية الغربية، أو القليلِ للغايةِ منها، فيما وراءَ الحقبة الرومانسية، إذ سَتَذُوبُ في الأليجوري. وبدلاً من ذلك، فإننا، إذا ضبطنا المسألةَ تاريخيًّا، يُمكنُ أنْ نَفْتَرِضَ أنَّ وَسائلَ فون جرونيباوم (الأقرب إليه) في المقارنة يمكن بالمثل-وليس بدرجة أقل-أنها كانتْ تَعودُ إلى ''الحذاقة'' التزيينية في الإحساس الزائدِ بالألوانِ والأقواسِ، المتُكَلَّفَةِ في غُلُوٍّ في الفنون التشكيلية في مدينة فيينا التي كان يعيشُ فيها =

ترجمة كمال يازجي-المترجم].

(*) [من الجدير بالذكر هنا أن فون جرونيباوم يستشهد ببيت لعلي بن الجهم في وصف وردة تكتنفها أوراق خضراء، دليلاً على ''الموصوف يجيء قليل الحظ من الحياة والحركة،'' في سياق استخدام 'المجوهرات'' في الوصف. كذلك، من ناحية أخرى، فيجدر بنا أن نشير إلى أن مترجم مقالة جرونيباوم (ومعه زملاؤه الذين ترجموا بقية الدراسات) ذكروا بعض التحفظات المشابهة لتحفظات ستيتكيفيتش على فون جرونيباوم (انظر ص٢-٥) في الدراسات المترجمة، ومنها المقالة الراهنة، مع الاعتراف كذلك بقيمته العلمية-المترجم].

فون جرونيباوم، والتي كانت في جمالية أسلوبها *Jugendstil* شرقيةً أكثر منها غربيةً. وبشكلٍ مُتناقضٍ حَرْفِيًّا في الشعر، ومُتَقاطِعٍ تاريخيًّا مع الحساسية الجمالية الغربية التي تَجَنَّبَتْ بطريقةٍ لا مثيلَ لها كُلَّ أَثَرٍ للعاطفيةِ و**المغالطة العاطفية**، كانَ هناكَ كَذلكَ بشكلٍ صَارخٍ ''وَاقعيَّةٌ شِعريَّةٌ'' مُعتدلةٌ ضدَ الرومانسية (ومن ثم مناهضة لمَا هو غربي؟)، مُتَمَثِّلَةٌ في الصُّوَرِيَّة الأوربية التي كانَ لها مزاعمُ مَشروعةٌ مُساويةٌ في ألا تَكُونَ أَقلَّ غَربيةً ''كلاسيكيًّا.'' فأينَ إذنْ تَقَعُ جَماليَّةُ شَاعرٍ عَبَّاسِي مثل عَلِي بن الجَهْم-وشعريته-وخصوصاً في طَرْدِيَّتِهِ الوَحِيدَةِ المثال؟

لقد خَطَونَا، في وَضْعِيَّةٍ نَقديةٍ مثل هذه، بتصميمٍ خارجَ كُلِّ مَعْنًى للتماثلِ أو التوازي التاريخي-النقدي للشرق-الغرب. ولهذا، فإنَّ ما يبقى هو وَضْعِيَّةُ عَلِي بن الجَهْم داخلَ سياقِ التاريخ الأدبي العربي. وهنا فإنَّ طَرْدِيَّتَهُ، من مُفْتَتَحِها إلى ختامها، تَضْرِبُ فِعليًّا على وَتَرٍ مخُتَلفٍ، وربما قلنا تَضْرِبُ عَلَى وَتَرِها الخاص، حتى ضِمْنَ التيارِ الرئيس للحساسية الأسلوبية العربية التي سادت في ذروة البديع المعاصر لها. وحتى في غنائيتها، فإن طَرديَّة عَلِي بن الجَهْم تَنْبَثِقُ بوصفها طردية جِدَّ بَسيطة، وَتقريباً معتدلة. بل إن طرديتَهُ، خصوصاً في الدلالة الأسلوبية لبَيْتَيْ مُفْتَتَحِها وَخِتامِها (البيتان ١، ٨)، لا تَلْجَأُ إلى أداةِ التشبيهِ التي تَبدو لا مَفَرَّ منها في الشعر العربي (كـ، كأن، كما)، والتي ضَجِرَ منها فون جرونيباوم على نَحْوِ ما تُوحِي عِبارَاتُهُ، ''كانَ على الشاعر العربي أنْ يَرتَفِعَ منهُ (عالم الحقائق الموضوعية) عِندَ رَسْمِ كُلِّ صُورَةٍ [كذا]، مُسْتَعِيناً بأداةِ التشبيه 'كَأَنَّ' بسَمَاجَتِهَا الجَارِحَةِ، إذْ كانَ يَعُودُ إلى الاستعانةِ بها، كُلَّمَا عَنَّ لَهُ اختيارُ مَوضُوعٍ جَديدٍ، رَغِبَ في إخراجهِ إخراجاً **خياليًّا** *fantastic* [التأكيد لستيتكيفيتش].''[1]

---

(١) فون جرونيباوم، ''الاستجابة للطبيعة،'' ص١٥١. [رجعنا هنا إلى ترجمة يازجي المشار إليها، انظر **دراسات في الأدب العربي**، ص١٧٧، ولكن يجب أن نلاحظ أن مترجم المقالة لا يفرق في الترجمة بين ''الخيالي'' و''الوهمي،'' وهو ما تتضح أهميته في مناقشة ستيتكيفيتش لجرونيباوم-المترجم].

فيما نُحاولُ أنْ نَجِدَ مأوًى للمصطلحِ الأخْرَق لفون جرونيباوم ''الوهمي'' "fantastic" الذي أَقْحَمَهُ علىَ اللا واقع، أو جَنَّبَه الواقع، في الشعر العربي في الحقبة العباسية-وهو شيء سوف يؤثرُ بشكلٍ مُباشِرٍ في شعريةِ طَرديةِ عَلِيّ بن الجَهْم-ينبغي أنْ نقبلَ الحقيقةَ المتضاربة، أو المُعَدَّلة، ومفادُها أنه تحديداً في الواقع الشعري لِوَطْءِ الشاعر-الصائد ''رياض الزعفران'' والتي تُبْطِلُ أيَّ مَقُولَةٍ تَتَّهِمُ عَلِيّ بن الجَهْم بأنه يُمكنُ أن يكونَ على حَافَّةِ الوقُوعِ في التعميم الذي يُسْتَخْلَصُ من حديث فون جرونيباوم، أي الخيال **الوهمي** العربي-العباسي الذي يخلو من معنى شعري، ويجعلُ الرقَّةَ تُشارِفُ حُدُودَ التفاهَة. ومع ذلك، فإن هذه المقولةَ ستكونُ بصورةٍ حَزينةٍ مَقُولَةً نَقدِيةً مُضَلِّلَةً، طالما أنها سَتُقَلِّلُ من القيمة الجمالية لمفهوم ''الشاعرية'' "poeticity," العربية نفسِه، قبلَ محاولةِ التَّنكُّبِ النقدي لإمكانيةِ صِحَّتِها، أو حتى وَثاقَةِ صِلَتِها بالموضوع. في حالتنا، في معنًى رَتيبٍ، وتقريباً زائد-الشعرية، فإن 'رياض' الصائدِ العباسي سَتَقَعُ حِينئذٍ إلى جانبِ طريقِ ''الحقيقة''-الملهَمة شعريًّا، وليس لأنها مُلْزَمَةً بنوعيةِ ''الحقيقة الشعرية'' وذلك ببساطةٍ بسببِ ارتباطِ هذه الرياض المتبادَل مع **الزعفران الوهمي** *fantastic saffron*. هنا سَيكُونُ لدينا إنكارٌ لِلْحَقِّ الشعري في ''خَلْقِ'' شَكْلٍ مُضَاعَفٍ عن قصدٍ، وليسَ مجُرَّدِ تَشكِيلٍ، من ''**الحقيقة الشعرية**'' "poetic *reality*". إنَّ رياضَ شاعرِ الصيدِ لا يُمكنُ أنْ تكونَ **زَعْفَراناً**، أو مِنْ **الزَّعْفَرانِ**، أو حتى ''كَمَا'' **الزعفران**-لكونها كناياتٍ، أو استعاراتٍ، أو حتى تشبيهاتٍ تَنْطَوي عَلَى ''كَمَا'' ضِمْنِيَّةٍ وَخَرْقاء نَقْدِيًّا. إنها جميعاً ستكونُ غيرَ حُرَّةٍ كي تَقودَ إلى ''لا مكان'' نقدي لعالمٍ عَدائيٍّ (أو على الأقل مُرْهِقٍ) تجاهَ أداةِ التشبيهِ العربيةِ-بمعنى، المكانة المحيِّرة لمِقُولَةِ ''الشيءُ نفسُه-لكنه-مخُتَلِفٌ''-والتي شَكَا منها فون جرونيباوم بقسوةٍ، ولكن، للأسفِ، بعَجَلَةٍ وَتهَوُّرٍ أيضاً.

إنَّ كوننا وَاقعينَ في أُحْبُولَةِ أُحْجِيَةٍ كَهذِهِ نَشَأَتْ عَنْ ''حِدَّةِ ذِهْنٍ'' "perspicuity" نقديةٍ أخطأتْ مكانهَا، وإلى حَدٍّ ما تُعَدُّ أثريَّةً-كونَ مُعظمَ الأثري

هو المذهبُ المقارن الغربي النظرةِ، السائدِ في تَناوُلِ الثنائياتِ الضدية الثقافية المفترَضَة-، يجعلنا نُخاطِرُ بفُقْدَانِ الوعي بإمكانيةِ الثراءِ التعبيري فيما وراءَ المواجهاتِ والاتهامات المتبادَلة بينَ ثقافةٍ شعريةٍ تدعُو نفسَها غَرْبيةً، وأخرى عَرَبيةً. إنَّ فُقْدَانَ وَعْيٍ كهذا سَيَحُولُ بيننا وبين التعَرُّفِ على القيم الشعرية في كلِّ جانبٍ من جانِبَيْ مَشروعنا الأدبي-النقدي وحتى الثقافي-النقدي بشكلٍ واسع. إنَّ ''رياض الزعفران'' لِعَلِيّ بن الجَهْم، والتي تقودُ الشاعرَ-الصائدَ إلى سِحْرِ الصيدِ ''الواقعي''-وليس ''الوهمي''-، سَتَفْقِدُ حِينئذٍ معناها وَوَعْدَها الخاص بـ''الواقع،'' على نحو ما يمكن أن يحدث لإسكندرية الروائي المصري إدوارد الخراط التي، [في هذه الحالة أيضاً] لن تُؤَازِرَ الزعْمَ الشعريَّ الفَريدَ إلى حَدٍّ ما في أحَقِّيَّتِهَا بالسحر في ''**ترابها زعفران.**''

من الغنائي إلى السردي

طردية أبي فراس الحمداني(*)

نص القصيدة:

١ .ما العُمرُ ما طالَت بِهِ الدُهورُ   العُمرُ ما تَمَّ بِهِ السُرورُ

٢ .أَيّامُ عِزّي وَنَفاذِ أَمري   هِيَ الَّتي أَحسِبُها مِن عُمري

٣.ما أَجوَرَ الدَهرَ عَلى بَنيهِ   وَأَغدَرَ الدَهرَ بِمَن يُصفيهِ

٤ .لَو شِئتُ مِمّا قَد قَلَلنَ جِدّاً   عَدَدتُ أَيّامَ السُرورِ عَدّا

٥ .أَنعَمتُ يَوماً مَرَّ لي بِالشام   أَلَذَّ ما مَرَّ مِنَ الأَيّام

٦ .دَعَوتُ بِالصَقّارِ ذاتَ يَوم   عِندَ اِنتِباهي سَحَراً مِن نَومي

٧.قُلتُ لَهُ اِختَرَ سَبعَةً كِبارا   كُلٌّ نَجيبٌ يَرِدُ الغُبارا

٨.يَكونُ لِلأَرنَبِ مِنها اِثنانِ   وَخَمسَةٌ تُفرَدُ لِلغِزلانِ

٩ .وَاِجعَل كِلابَ الصَيدِ نَوبَتَينِ   تُرسِلُ مِنها اِثنَينِ بَعدَ اِثنَينِ

١٠ .وَلا تُؤَخِّر أَكلُبَ العِراضِ   فَهُنَّ حَتفٌ لِلظِباءِ قاضِ

(*) ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''من الغنائي إلى السردي: طردية أبي فراس الحمداني،''

Jaroslav Stetkevych, "From Lyric to Narrative: The *Ṭardiyyah* of Abū Firās al-Ḥamadhānī." Forthcoming.

[أرسل اليَّ المؤلف مشكوراً هذه النسخة من المقالة الراهنة ولمَّا تنشر بَعدُ، وهي مؤرخة بتاريخ ١٤ يناير ٢٠١٠، وقد ترجمتها وأرسلتها إليه في مطلع يونيو ٢٠١٢ ليراجعها ففعلَ وأضافَ بعضَ الأشياء التي لم تكن موجودة في النسخة الأولى. وفي لحظة أخيرة، قبل إرسال الكتاب إلى الناشر، أرسل المؤلف بتاريخ ٩ يونيو ٢٠١٣، نسخة أخيرة للمقال بعد أن راجعه وأعده للنشر بالإنجليزية، فقمت بمقارنة ترجمتي الأولى بنصه الأخير وأدخلت التعديلات اللازمة التي أجراها المؤلف-المترجم].

١١. ثُمَّ تَقَدَّمتُ إلى الفَهّادِ   وَالبازِيارينَ بِالاِستِعدادِ

١٢. وَقُلتُ إنَّ خَمسَةً لَتُقنِعُ   وَالزُرَّقانِ الفَرخُ وَالمُلَمَّعُ

١٣. وَأَنتَ يا طَبّاخُ لا تَباطا   عَجِّل لَنا اللَبّاتِ وَالأَوساطا

١٤. وَيا شَرابِيَّ المُصَفَّياتِ   تَكونُ بِالراحِ مُيَسَّراتِ

١٥. بِاللهِ لا تَستَصحِبوا ثَقيلاً   وَاجتَنِبوا الكَثرَةَ وَالفُضولا

١٦. رُدّوا فُلاناً وَخُذوا فُلانا   وَضَمِّنوني صَيدَكُم ضَمانا

١٧. فَاِختَرتُ لَمّا وَقَفوا طَويلاً   عِشرينَ أَو فُوَيقَها قَليلا

١٨. عِصابَةٌ أَكرِم بِها عِصابَه   مَعروفَةٌ بِالفَضلِ وَالنَجابَه

١٩. ثُمَّ قَصَدنا صَيدَ عَينِ قاصِرِ   مَظِنَّةَ الصَيدِ لِكُلِّ خابِرِ

٢٠. جِئناهُ وَالشَمسُ قُبَيلَ المَغرِبِ   تَختالُ في ثَوبِ الأَصيلِ المُذهَبِ

٢١. وَأَخَذَ الدُرّاجُ في الصِياحِ   مُكتَنِفاً مِن سائِرِ النَواحي

٢٢. في غَفلَةٍ عَنّا وَفي ضَلالِ   وَنَحنُ قَد زُرناهُ بِالآجالِ

٢٣. يَطرَبُ لِلصُبحِ وَلَيسَ يَدري   أَنَّ المَنايا في طُلوعِ الفَجرِ

٢٤. حَتّى إِذا أَحسَستُ بِالصَباحِ   نادَيتُهُم حَيَّ عَلى الفَلاحِ

٢٥. نَحنُ نُصَلّي وَالبُزاةُ تُخرَجُ   مُجَرَّداتٍ وَالخُيولُ تُسرَجُ

٢٦. فَقُلتُ لِلفَهّادِ فَاِمضِ وَاِنفَرِد   وَصِح بِنا إِن عَنَّ ظَبيٌ وَاِجتَهِد

٢٧. فَلَم يَزَل غَيرَ بَعيدٍ عَنّا   إِلَيهِ يَمضي ما يَفِرُّ مِنّا

٢٨. وَسِرتُ في صَفٍّ مِنَ الرِجالِ   كَأَنَّما نَزحَفُ لِلقِتالِ

٢٩. فَما اِستَوَينا كُلُّنا حَتّى وَقَف   غُلَيِّمٌ كانَ قَريباً مِن شَرَف

٣٠. ثُمَّ أَتاني عَجِلاً قالَ السَبَق   فَقُلتُ إِن كانَ العِيانُ قَد صَدَق

٣١. سِرتُ إِلَيهِ فَأَراني جاثِمَه   ظَنَنتُها يَقظى وَكانَت نائِمَه

٣٢. ثُمَّ أَخَذتُ نَبلَةً كانَت مَعي   وَدُرتُ دَورَينِ وَلَم أُوَسِّع

٣٣. حَتّى تَمَكَّنتُ فَلَم أُخطِ الطَلَب   لِكُلِّ حَتفٍ سَبَبٌ مِنَ السَبَب

٣٤.وَضَـجَّتِ الكِـلابُ في المَقـاوِدِ	تَطلُبُهـا وَهـيَ بِجُهـدٍ جاهِـدِ
٣٥.وَصِـحتُ بِالأُسـودِ كَالخُطّـافِ	لَـيسَ بِـأَبيَضٍ وَلا غِطـرافِ
٣٦.ثـمَّ دَعَـوتُ القَـومَ هَـذا بـازي	فَـأَيُّكُم يَنـشَطُ لِلـبِرازِ
٣٧.فَقـالَ مِـنهُم رَشَـأٌ أَنـا أَنـا	وَلَـو دَرى مـا بِيَـدي لَأَذعَنـا
٣٨.فَقُلـتُ قـابِلني وَراءَ النَهـرِ	أَنـتَ لِـشَطرٍ وَأَنـا لِـشَطرِ
٣٩.طـارَت لَـهُ دُراجَـةٌ فَأَرسَـلا	أَحـسَنَ فيهـا بـازُهُ وَأَجمَـلا
٤٠.عَلَّقَهـا فَعَطعَطـوا وَصـاحوا	وَالـصَيدُ مِـن آلَتِـهِ الـصِياحُ
٤١.فَقُلـتُ ماهَـذا الـصِياحُ وَالقَلَـق	أَكُـلُّ هَـذا فَـرَحٌ بِـذا الطَلَـق
٤٢.فَقـالَ إِنَّ الكَلـبَ يُـشوي البـازا	قَـد حَـرَزَ الكَلـبُ فَجُـز وَجـازا
٤٣.فَلَـم يَـزَل يَزعَـقُ يـامَولائي	وَهـوَ كَمِثـلِ النـارِ في الحَلفـاءِ
٤٤.طارَت فَأَرسَلتُ فَكانَت سَلوى	حَلَّـت بِهـا قَبـلَ العُلـوِّ البَلـوى
٤٥.فَـما رَفَعـتُ البـازَ حَتّـى طـارا	آخَـرُ عـوداً يحُـسِنُ الفِـرارا
٤٦.أَسـوَدُ صَـيّاحٌ كَـريمٌ كُـرَّزُ	مُطَـرَّزٌ مُكَحَّـلٌ مُلَـزَّزُ
٤٧.عَلَيـهِ أَلـوانٌ مِـنَ الثِيـابِ	مِـن حُلَـلِ الـديباجِ وَالعُنّـابي
٤٨.فَلَـم يَـزَل يَعلـو وَبـازي يَـسفُلُ	يحُـرِزُ فَـضلَ الـسَبقِ لَـيسَ يَغفُـلُ
٤٩. يَرقُبُـهُ مِـن تَحتِـهِ بِعَينِـهِ	وَإِنَّـما يَرقُبُـهُ لِحَينِـهِ
٥٠. حَتّـى إِذا قـارَبَ فـيما يحَـسَبُ	مَعقِلَـهُ وَالمَـوتُ مِنـهُ أَقـرَبُ
٥١. أَرخـى لَـهُ بِنَبجِـهِ رِجلَيـهِ	وَالمَـوتُ قَـد سـابَقَهُ إِلَيـهِ
٥٢. صِحتُ وَصاحَ القَـومُ بِـالتَكبيرِ	وَغَيرُنـا يُـضمِرُ في الـصُدورِ
٥٣. ثـمَّ تَـصايَحنا فَطـارَت واحِـدَه	شَـيطانَةٌ مِـنَ الطُيـورِ مـارِدَه
٥٤. مِـن قُـرُبٍ فَأَرسَـلوا إِلَيهـا	وَلَمَ تَـزَل أَعيُـنُهُم عَلَيهـا
٥٥. فَلَـم يُعَلِّـق بـازُهُ وَأَدّى	مِـن بَعـدِ ماقارَبَهـا وَشَـدّا
٥٦. صِـحتُ أَهَـذا البـازُ أَم دَجاجَـه	لَيـتَ جَناحَيـهِ عَـلى دُرّاجَـه

٥٧. فَـاحمَرَّتِ الأَوجُـهُ وَالعُيـونُ وَقـالَ هَـذا مَوضُـعٌ مَلعـونُ
٥٨. إن لَزَّهـا البـازُ أَصـابَت نَبجـاً أَو سَـقَطَت لَم تَلـقَ إلّا مَـدرَجا
٥٩. أَعـدِل بِنـا لِلنَـبَّج الخَفيـفِ وَالمَوضِـع المُنفَـرِدِ المَكـشوفِ
٦٠. فَقُلـتُ هَـذي حُجَّـةٌ ضَـعيفَه وَغِـرَّةٌ ظـاهِرَةٌ مَعروفَـه
٦١. نَحنُ جَميعاً في مَكانٍ واحِدِ فَـلا تُعَلِّـل بِـالكَلام البـارِدِ
٦٢. قُصَّ جَناحَيـهِ يَكُـن في الدارِ مَـعَ الـدَباسي وَمَـعَ القَـماري
٦٣. وَاعمَـد إلى جُلجُلِـهِ البَـديع فَاجعَلـهُ في عَنـزٍ مِـنَ القَطيـع
٦٤. حَتّى إذا أَبصَرتُهُ وَقَد خَجِل قُلـتُ أَراهُ فارِهـاً عَـلى الحَجَـل
٦٥. دَعـهُ وَهَـذا البـازُ فَـاطِّرد بِـهِ تَفادِيـاً مِـن غَمِّـهِ وَعَتبِـهِ
٦٦. وَقُلـتُ لِلخَيـلِ الَّتـي حَولَينـا تَـشاهَدوا كُلُّكُـمُ عَلَينـا
٦٧. بِأَنَّـهُ عارِيَـةٌ مَـضمونَه يُقـيمُ فيهـا جاهَـهُ وَدينَـه
٦٨. جِئـتُ بِبـازٍ حَـسَنٍ مُبَهـرَج دونَ العُقـابِ وَفُوَيـقَ الـزُمَّج
٦٩. زَيـنٍ لِرائيـهِ وَفَـوقَ الـزَينِ يَنظُـرُ مِـن نـارَينِ في غـارَينِ
٧٠. كَـأَنَّ فَـوقَ صَـدرِهِ وَالهـادي آثـارَ مَـشي الـذَرِّ في الرَمـادِ
٧١. ذي مِنسَرٍ فَخـم وَعَـينٍ غـائِرَه وَفَخِـذٍ مِـلءَ اليَمـينِ وافِـرَه
٧٢. ضَـخم قَريـبِ الدَستَبانِ جِدّا يَلقـى الَّـذي يَحمِـلُ مِنـهُ كَـدّا
٧٣. وَراحَـةٍ تَغمُـرُ كَفّـي سَـبطَه زادَ عَـلى قَـدرِ البُـزاةِ بَـسطَه
٧٤. سُرَّ وَقـالَ هـاتِ قُلـتُ مَهـلا اِحلِـف عَـلى الـرَدِّ فَقـالَ كَـلّا
٧٥. أَمّـا يَميني فَهـيَ عِنـدي غالِيَـه وَكَلمَتـي مِثـلُ يَمينـي وافِيَـه
٧٦. قُلـتُ فَخُـذهُ هِبَـةً بِقُبلَـه فَـصَدَّ عَنّـي وَعَلَتـهُ خَجلَـه
٧٧. فَلَم أَزَل أَمسَحُهُ حَتّى اِنبَسَط وَهَـشَّ لِلـصَيدِ قَلـيلاً وَنَـشَط
٧٨. صِحتُ بِهِ اِركَب فَاستَقَلَّ عَن مُبـادِراً أَسرَعَ مِـن قَـولِ قَـدِ
٧٩. وَضَـمَّ ساقَيهِ وَقالَ قَد حَصَل قُلـتُ لَـهُ الغَـدرَةُ مِـن شَرِّ العَمـل

٨٠. سِرتُ وَسارَ الغادِرُ العَيّارُ لَيسَ لِطَيرٍ مَعَنا مَطارُ

٨١. ثمَّ عَدَلنا نَحوَ نَهرِ الوادي وَالطَيرُ فيهِ عَدَدُ الجَرادِ

٨٢. أَدَرتُ شاهينَينِ في مَكانِ لِكَثرَةِ الصَيدِ مَعَ الإِمكانِ

٨٣. دارا عَلَينا دَورَةً وَحَلَّقا كِلاهُما حَتّى إِذا تَعَلَّقا

٨٤. تَوازَيا وَاِطَّرَدا اِطِّرادا كَالفارِسَينِ اِلتَقَيا أَو كادا

٨٥. ثمَّتَ شَدّا فَأَصابا أَربَعا ثَلاثَةً خُضراً وَطَيراً أَبقَعا

٨٦. ثمَّ ذَبَحناها وَخَلَّصنا هُما وَأَمكَنَ الصَيدُ فَأَرسَلنا هُما

٨٧. فَجَدَّلا خَمساً مِنَ الطُيورِ فَزادَني الرَحمَنُ في سُروري

٨٨. أَربَعَةٌ مِنها أَنيسِيّانِ وَطائِراً يُعرَفُ بِالبَيضاني

٨٩. خَيلٌ نُناجيهِنَّ كَيفَ شينا طَيِّعَةٌ وَلجَمُها أَيدينا

٩٠. وَهيَ إِذا ما اِستَصعَبَت لِلقادَه صَرَّفَها الجوعُ عَلى الإِرادَه

٩١. وَكُلَّما شُدَّ عَلَيها في طَلَق تَساقَطَت ما بَينَنا مِنَ الفَرَق

٩٢. حَتّى أَخَذنا ما أَرَدنا مِنها ثُمَّ اِنصَرَفنا راغِبينَ عَنها

٩٣. إِلى كَراكِيَّ بِقُربِ النَهرِ عَشراً نَراها أَو فُوَيقَ العَشرِ

٩٤. لمّا رَآها البازُ مِن بُعدٍ لَصَق وَحَدَّدَ الطَرفَ إِلَيها وَذَرَق

٩٥. فَقُلتُ قَد صادَ وَرَبِّ الكَعبَه وَنَحنُ في وادٍ بِقُربِ جَنبَه

٩٦. فَدارَ حَتّى أَمكَنَت ثُمَّ نَزَل فَحَطَّ مِنها أَفرُعاً مِثلَ الجَمَل

٩٧. ما اِنحَطَّ إِلّا وَأَنا إِلَيهِ مُمُكِّناً رِجليَّ مِن رِجلَيهِ

٩٨. جَلَستُ كَي أُشبِعَهُ إِذا هِيَه قَد سَقَطَت مِن عَن يَمينِ الرابِيَه

٩٩. فَشَلتُهُ أَرغَبُ في الزِيادَه وَتِلكَ لِلطَرادِ شَرُّ عادَه

١٠٠. لَم أَجزِهِ بِأَحسَنِ البَلاءِ أَطَعتُ حِرصي وَعَصَيتُ دائي

١٠١. فَلَم أَزَل أَختِلُها وَتَختَتِل وَإِنَّما نَختِلُها إِلى أَجَل

١٠٢. عَمَدتُ مِنها لِكَبيرٍ مُفرَدِ يَمشي بِعُنقٍ كَالرَشاءِ المُحصَدِ

١٠٣. طـارَ وَمـا طـارَ لِيَأتيـهِ القَـدَر	وَهَـل لِمـا قَـد حـانَ سَـمعٌ أَو بَـصَر
١٠٤. حَتّـى إِذا جَدَّلَـهُ كَالعَنـدَلِ	أَيقَنـتُ أَنَّ العَظـمَ غَـيرُ الفَـصلِ
١٠٥. ذاكَ عَـلى مـا نِلـتُ مِنـهُ أَمـرُ	عَثَـرتُ فيـهِ وَأَقـالَ الـدَهرُ
١٠٦. خَـيرٌ مِـنَ النَجـاحِ لِلإِنـسانِ	إِصـابَةُ الـرَأيِ مَـعَ الحِرمـانِ
١٠٧. صِحتُ إِلى الطَبّاخِ ماذا تَنتَظِر	إِنـزِل عَـنِ المَهـرِ وَهـاتِ مـا حَـضَر
١٠٨. جـاءَ بِأَوسـاطٍ وَجُـردِ تـاج	مِـن حَجَـلِ الـصَيدِ وَمِـن دُرّاج
١٠٩. فَـما تَنازَلنـا عَـنِ الخُيـولِ	يَمنَعُنـا الحِـرصُ عَـنِ النُـزولِ
١١٠. وَجـيءَ بِالكَـأسِ وَبِالـشَرابِ	فَقُلـتُ وَفِّرهـا عَـلى أَصـحابي
١١١. أَشبَعَني اليَـومَ وَرَوّاني الفَـرَح	فَقَـد كَفـاني فيـهِ قِـسطٌ وَقَـدَح
١١٢. ثـمَّ عَـدَلنا نَطلُـبُ الـصَحراءَ	نَلـتَمِسُ الوُحـوشَ وَالظِبـاءَ
١١٣. عَـنَّ لَنـا سِربٌ بِـبَطنِ الـوادي	يَقدُمُـهُ أَقـرَنُ عَبـلُ الهـادي
١١٤. قَـد صَـدَرَت عَـن مَنهَـلٍ رَوِيِّ	مِـن غُـبَرِ الوَسـمِيِّ وَالـوَلِيِّ
١١٥. لَـيسَ بِمَطـروقٍ وَلا بَكِـيِّ	وَمَرتَـعٍ مُقتَبَـلٍ جَنِـيِّ
١١٦. رَعَـينَ فيـهِ غَـيرَ مَـذعوراتِ	لُعـاعَ وادٍ وافِـرِ النَبـاتِ
١١٧. مَـرَّ عَلَيـهِ غَـدِقُ الـسَحابِ	بِواكِـفٍ مُتَّـصِلِ الرَبـابِ
١١٨. لمّـا رَآنـا مـالَ بِالأَعنـاقِ	نَظـرَةَ لاصَـبٍّ وَلا مُـشتاقِ
١١٩. مازالَ في خَفضٍ وَحُسنِ حالِ	حَتّـى أَصـابَتهُ بِنـا اللَيـالي
١٢٠. سِربٌ حَماهُ الدَهرُ ما حَماهُ	لمّـا رَآنـا اِرتَـدَّ مـا أَعطـاهُ
١٢١. بـادَرتُ بِالـصَقّارِ وَالفَهّـادِ	حَتّـى سَـبَقناهُ إِلى الميعـادِ
١٢٢. فَجَـدَّلَ الفَهـدُ الكَبـيرَ الأَقرَنـا	شَـدَّ عَـلى مَذبَحِـهِ وَاستَبطَنا
١٢٣. وَجَـدَّلَ الآخَـرُ عَنـزاً حـائِلاً	رَعَـت حِمـى الغَـورَينِ حَـولاً كـامِلا
١٢٤. ثـمَّ رَمَينـاهُنَّ بِالـصُقورِ	فَجِئنَهـا بِالقَـدَرِ المَقـدورِ
١٢٥. أَفرَدنَ مِنها في القَـراحِ واحِـدَه	قَـد ثَقُلَـت بِالخَـصرِ وَهـيَ جاهِـدَه

١٢٦. مَرَّت بِنا وَالصَقرُ في قَذالها	يُؤذِنُها بِسَيِّئٍ مِن حالِها
١٢٧. ثُمَّ ثَناها وَأَتاها الكَلبُ	هُما عَلَيها وَالزَمانُ إِلبُ
١٢٨. فَلَم نَزَل نَصيدُها وَنَصرَعُ	حَتّى تَبَقّى في القَطيعِ أَربَعُ
١٢٩. ثُمَّ عَدَلنا عَدلَةً إِلى الجَبَل	إِلى الأَراوي وَالكِباشِ وَالحَجَل
١٣٠. فَلَم نَزَل بِالخَيلِ وَالكِلابِ	نَجزُرُها جَزراً إِلى الأَغبابِ
١٣١. ثُمَّ اِنصَرَفنا وَالبِغالُ موقَرَه	في لَيلَةٍ مِثلِ الصَباحِ مُسفِرَه
١٣٢. حَتّى أَتَينا رَحلَنا بِلَيلِ	وَقَد سُبِقنا بِجِيادِ الخَيلِ
١٣٣. ثُمَّ نَزَلنا وَطَرَحنا الصَيدا	حَتّى عَدَدنا مِئَةً وَزَيدا
١٣٤. فَلَم نَزَل نَقلي وَنَشوي وَنَصُب	حَتّى طَلَبنا صاحِياً فَلَم نُصِب
١٣٥. شُرباً كَما عَنَّ مِنَ الزِقاقِ	بِغَيرِ تَرتيبٍ وَغَيرِ ساقِ
١٣٦. فَلَم نَزَل سَبعَ لَيالٍ عَدَدا	أَسعَدَ مَن راحَ وَأَحظى مَن غَدا

من الغنائي إلى السردي

وَقَعَ الصيدُ في الشعر العربي، على مدى تاريخ الأدب العربي، تحتَ تأثير تحَوُّلَيْنِ مُتمايزَيْنِ وجِذرِيَّيْنِ. فَيظهَرُ الصيدُ بدايةً جزءًا من القصيدة الجاهلية والمخضرمة ذات البنية الثلاثية الصارمة، سواءً في قسم **الرحيل** الأوسط أو قسم **الفخر** النهائي من هذا النمط الخاص للقصيدة. وقد حَدَثَ التغيُّرُ الجذري الأول في تطور الصيد بوصفه موضوعاً ذا تيمة قابلة للتعيين إلى شكل شعري منفصل في أواخر الحقبة الأموية وأوائل الحقبة العباسية، عندما أخذت قصيدة الصيد، التي عرفت لاحقاً بالطردية، شكلاً غنائيًّا عادةً ما يكونُ قصيراً مستقلاً أحاديَّ الموضوع. ودائماً ما تكونُ هذه القصائدُ الغنائيةُ، وقد تخَلَّتْ عن الأوزان الكلاسيكية الرئيسة، المصقولةِ بعنايةٍ، في بحر الرجز القصير، ذي الإيقاع الخفيف، الفرعي، قصائدَ وَصْفِيَّةً وحتى صُوَرِيَّةً في طبيعتها-دون تعامل كبير مع موضوعة (=تيمة) الصيد

الداخلة في بنية القصائد الجاهلية، بما فيها من لحظات خاصة غنائية-درامية، عناصر كانت أو صوراً، من قبيل حيوانات الصيد الموصوفة بعناية-كلباً كانت، أو صقراً، إلخ.

يَقَعُ التحَوُّلُ الجِذريُّ الثاني للطردية العربية على يَدِ الشاعر العباسي المتأخِّر، أبي فراس الحمداني (٣٢٠-٣٥٧هـ/ ٩٣٢-٩٦٨مـ)، الذي يتخلَّى عن الشكل الغنائي القصير الموحَّد القافية لصالح الشكل الصريح للأرجوزة المزدوجة السردية.[1] وفي الحقيقة، مع ذلك، فإن هذا ''التحَوُّلَ'' ينكشفُ عن أنه أكثر شبهاً بصَدْعٍ في التقليد النوعي للطردية. وبمعنى حرفي، يصبح كذلك طفرة عربية كلاسيكية تاريخية-لم تكن لها استمرارية شكلية أبداً.

تُعَدُّ الأرجوزةُ المزدوجةُ لأبي فراس، في شكلها الخاص، فوقَ كُلِّ شيء، تجربةً مزدوجةً، أو حتى ثلاثية الأبعاد أو حتى ثلاثية الأبعاد: ١. فيما يتصل بتكوينها العملي من نوع سردي منفصل فرعي للطردية؛ ٢. في تطويل قصيدة الصيد الوصفية القصيرة من بحر الرجز التي تتراوح بين خمسة أبيات وخمسة عشر إلى طول ممتد يصل إلى ١٣٦ (أو ١٣٧) بيتاً؛ ٣. وفي فَرْضِ نظام الرجز-المزدوج بقافيته النوعية

---

(١) بالنسبة إلى أرجوزة أبي فراس، انظر **ديوان أبي فراس الحمداني**، ٣ مج. تحقيق سامي الدهان (بيروت: المعهد الفرنسي بدمشق)، ٣: ٤٣٥-٤٤٨، حيث تبلغ الأرجوزة ١٣٧ بيتاً؛ وانظر حيث تبلغ الأرجوزة ١٣٦، **ديوان أبي فراس، رواية عبد الله بن الحسين بن خالويه** (بيروت: دار صادر، د. ت)، ص٣١٩-٣٢٨، وعمل رودلف دفوراك R. Dvorak، **أبو فراس: شاعراً عربيًّا وبطلاً**،

Abū Firās: Ein arabischer Dichter und Held, ed. Rudolph Dvorak (Leiden: E. J. Brill, 1895), pp. 235-339.

انظر كذلك، بالنسبة إلى البيتين ٧٦ب. و٧٦ب.، دفوراك، **أبو فراس: شاعراً عربيًّا وبطلاً**، ص٢٣٥. وللاطلاع على دراسة موجزة لكنها مستقصية عن شعر المزدوج العربي، انظر ج.إ. فون جرونيباوم، ''أصل شعر المزدوج العربي وتطوره المبكر''،

G.E. von Grunebaum, "On the Origin and Early Development of Arabic *Muzdawij* Poetry." *Journal of Near Eastern Studies* 3, no. 1 (Jan., 1944): 9-13.

التجديدية على قصيدة الطردية التقليدية، ومن ثم يُضفي عليها السمةَ الحاضرةَ الخاصةَ بقصيدة الصيد لدى أبي فراس، باسمها المميِّز لها، أي الأرجوزة المزدوجة. بهذه الطريقة، تَكسِرُ قصيدةُ أبي فراس، أو لنقل تتجاوز على نحو رئيس، الشكلَ التقليديَّ للطردية في كل جوانبه الثلاثة. فقد كانَ القالبُ المعتمَدُ للطردية العباسية المتأخرة بشكل كامل تقريباً في بحر الرجز بقافيته الموحدة. هكذا تصبحُ القصيدة التجريبية بشكل واضح لأبي فراس، وتظل بعدُ، ظاهرة نوعية-تاريخية [إشكالية]، وبهذه الصفة، تمثل إغراءً وتحديًّا للبحث والنقد الأدبي. وقد أَكَّدَ هذا ''الإغراءَ والتحدي'' إلى حَدٍّ أبعد ذلكَ الافتتانُ النصي-الفيلولوجي على نحو كبير الذي مارسته طردية أبي فراس الحمداني على نحو غير عادي على المستشرقين الأوربيين، ومؤرخي الأدب وفقهاء اللغة في منتصف القرن ١٩، مثل فون هامر-بورجستال (١٨٥٤)، وو. ألوارد (١٨٥٦)، ور. دفوراك (١٨٩٥)، أو على نحو جِدٍّ متأخر، واستمراراً في هذا الخط لدى جيمس إ. مونتُجمري[1] ويبدو أن كل هؤلاء قد انجذبوا إلى أرجوزة أبي فراس الحمداني، ولكن سببَ هذا الانجذاب لا يبدو أنه يعودُ إلى رغبة هؤلاءِ المستشرقين والباحثين في الكشف عن الجوانب الجمالية الشكلية والتقنية لهذا التطور الذي حَدَثَ للطردية النوعية ''الكلاسيكية''-كما يظهر في ذروته في أرجوزة أبي فراس-وإنما يعود إلى مفهومهم الأوربي المستفز عن التصنيف النوعي والمشحون بالنظرة القيمية عن الأنواع الشعرية. وفي هذا السياق لم يستطع الباحثون المستشرقون الأوربيون وخصوصاً المبكرين منهم سوى أن يروا أنفسَهم واقفين في الحضور النصي لنوع *kind*-وليس مجرد جنس genre-شعري عربي بحثوا عنه طويلاً، ولو كان على نحو متخيَّل، يمكن أن يُسَمَّى

---

(١) جيمس إ. مونتجمري، ''الأرجوزة المزدوجة النوعية [؟] لأبي فراس،''

James E. Montgomery, "Abū Firās's Veneric *UrjūzahMuzdawijah*," *Arabic and Middle Eastern Literatures* 2 no. 1 (1999): 61-74.

''القصيدة العربية السردية'': الاكتشاف المرغوب بشدة-بالنسبة إليهم-المحسَّن نوعيًّا لملحمة عربية تَمَّ تَحديدُ شكلها بصورة خارجية وداخلية على نحو خيالي (وليس على غير شبه بالشكل الذي تظهر عليه ملحمة ما). كذلك يمكنُ أن يكونَ هذا الاكتشافُ قد تَجَلَّى بنفسه بوصفه تلك القصيدة العربية المفتقدَة طويلاً على نحو أصيل، والمؤكدة نوعيًّا على نحو نهائي، والتي لم تكن تدريباً تعليميًّا كما لم تكن، وهي لمَّا تَزَلْ في أسلوب المدح/ الفخر، فضاءً سياسيًّا يَتَمَتَّعُ بالتفضيل من حيث النوع وتاريخه. وفي هذا، فإن مثل هذه التشكيلة النوعية الجوهرية سوفَ تَقتَرِبُ خُطوةً أكثر إلى ''نقطة ناتِئَةٍ'' أرسطية على مقياس الأنواع، فوق الأشكال والأنواع الشعرية الأخرى. وفي هذا، فإن المستشرقين، كونهم فقهاءً في اللغة الشعرية سوفَ يَرَونَ أنفسَهم علماء أركيولوجيا شعرية، سوف يبدأون، مع ذلك، في ''الأركيولوجيا'' الخاصة بهم، من فَرَضِيَّاتٍ معكوسة، تنتهي بتأملات تعميمية تَصدِمُنا كونها ليسَتْ أقل شُكُوساً مِن تلك التأملات التي صدرت عن إ. رينان ور. دوزي.[1] وربما كانَ هذا هو الإغراء الاستشراقي المستكشف للنوع الأدبي الذي طرحته الأرجوزة المزدوجة لأبي فراس الحمداني.

وهكذا فإننا، عندما نصل في تاريخ النوع الشعري للطردية إلى أبي فراس، نجد

---

(١) يناقش جيمس ت. مونرو الأرجوزة المزدوجة لابن عبد ربه (**العقد الفريد**، ٧ مج. تحقيق أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الأبياري، [القاهرة: مطبعة [لجنة] التأليف والترجمة والنشر، ١٣٦٧/ ١٩٤٨-١٣٩٣/ ١٩٧٣]، والنص العربي للأرجوزة المزدوجة في المجلد ٤، ص٥٠١-٥٢٧]. يقدم مونرو لموضوعه الرئيس برؤية مهمة للبحث عن جذور أسبانية بقدر ما هي بشكل عام شرقية-عربية للسرد في شكل الأرجوزة الذي يمكن أن يكون عاملاً عروضيًّا مسهماً في الدافع السردي/ الملحمي في كل من الأدبين الأسباني والعربي. انظر مناقشته الملحق بها ترجمة إنجليزية، ''الأرجوزة التاريخية [كذا بفتح الهمزة] لابن عبد ربه، قصيدة ملحمية أسبانية-عربية من القرن العاشر''

"The Historical *Arjūza* [sic] of Ibn ʿAbd Rabbihi, A Tenth-Century Hispano-Arabic Epic Poem," *Journal of the American Oriental Society* 91, no. 1 (January-March, 1971): 67-95.

حقًّا المتغيراتِ المدهشةَ المطروحةَ في مفهوم هذا الشاعر الأمير لقصيدة الصيد. وهذه الأرجوزة لا تزال في بحر الرجز، لكنها، بدلاً من أن تكون قصيدة غنائية مُوَحَّدَةَ القافية بين ٥-١٥ بيتاً، تَتَكَوَّنُ أرجوزته من ١٣٦ (أو ١٣٧) بيتاً، ومن ثم ينبغي أن تكون قريبة من، إن لم تكون صورة طبق الأصل، من شكل الأرجوزة الطويلة، غير الطردية بسردها المتتابع التحليلي أو البلاطي، والتي تتشكل، أيضاً، في أشطار مقفاة مزدوجة، لكنها لا تسمح بقصيدة طويلة، تتكون من قافية موحدة في نهاية الأبيات. وهذا يعني، اصطلاحاً، أنها تَتَبَنَّى نسيجاً إلزاميًّا من الرجز المزدوج، مما سمح واقعيًّا بانفتاح الشكل الغنائي القصير على امتداد-كمي للأبيات غير محدود في إمكاناته.

على الرغم من أن هذه الفروقَ في الحجم-و-الشكل بين نوع الطردية ''الكلاسيكي'' والأرجوزة المزدوجة لأبي فراس واضحة إلى هذا الحد، فلم تكن ثمة مناقشة حول التبعات الشعرية لهذا الامتداد الشكلي الصارم من ناحية وهذه الخسارة للتأثير الإيقاعي الصارم الهوية لرتابة الرجز عندما يكون في وضعه المألوف، أي في أسلوب الطردية الموحدة القافية من ناحية أخرى. كما يعد شكل ''الازدواج'' الموحد اختراقاً للهوية الصوتية للرجز. وهكذا فإن التبعاتِ الجماليةَ لهذا التغير الناشئ في العروضي في الصوت والإيقاع لا يمكن إغفال تأثيره على المفهوم النوعي ''الاتصالي'' للقصيدة الجديدة.

بدون الاشتباك مع أركيولوجيا النوع التصحيحية، من الضروري في الوقت الراهن أن نستكشفَ كيفَ تُصبحُ العوامِلُ الشكليةُ المتغيِّرَةُ الخاصةُ بحجم طردية أبي فراس وعَروضها، في الحقيقة، نتاجاً لشعريةٍ مُتغَيِّرَة. ومن ثم يمكن رؤية القصيدة، ضمن نموذج الطردية المزدوجة القائم في عزلته، وفي البداية بأثر رجعي على الأقل، بوصفها ليست أكثر من عملية نُمُوٍّ ونوعٍ فرعيٍّ لقصيدة الطردية، أو بوصفها ليست أكثر من ''النوع المفرِط'' التراكمي الذي تنتمي إليه. لقد كان من الممكن لقصيدة الصيد الغنائية القصيرة، بما لها من تأثير شعري، أن تنقلَ لحظاتٍ

دراميةً مفردةً وبالمثل لحظاتٍ صُوَرِيَّةً ووصفيةً للصيد الموضوعاتي في الحقبة البلاطية العباسية المبكرة والوسيطة. كانت المشروعية-النوعية في زمن أبي فراس على نحو خاص قد أصبحت أكثر تخصيصاً على نحو ضيق بوصفها وصفاً لصقر أو لكلب، مع التفات متناقص إلى ديناميات الصيد/ الطرد-ومن هذه الجهة تصبح وصفاً مختزلاً اصطلاحيًّا ولم تعد نوع الطردية المزدهر، الغنائي-الدرامي الاستكشافي الذي تظاهرت به في البداية.

سيكون معاصر أبي فراس، المتنبي (ت ٣٥٤-٩٦٥) الشاعر الذي ملأ الدنيا وشغل الناس، على سبيل المثال، مستعدًّا لأن يطامن من سيطرته العملية الماهرة في تقليد الوصف الموتيفي والأسلوبي، ويختزلها إلى عرض من اللامبالاة التقنية فقط، وذلك في الوقت الذي أقبل فيه على مضض تقريباً، في لحظة كاشفة، على الامتثال (بوصفها أحد رجال البلاط) لهوى واحد من سادته-المضيفين، وذلك بأن ينظم طردية، يقوم فيها بوصف صيد لم يشهده كليًّا، ومع ذلك يركز في ''وصفه'' على التميز المفترض لكلب مضيفه.[1]

هكذا فإن أرجوزة أبي فراس المزدوجة تعكس في كل الأحوال الفكرة التجريبية عن تطفل-شكلي، عن حقيقة شعرية ''كمية''، يُمكنُ لها، إن لم يَنتُجْ عنها (بَعدُ) إنجازُ نوعٍ **سردي** منفصل، أن يُنظَرَ إليها، مهما يكن من أمر، على نحو

---

(١) أبو الطيب المتنبي، **شرح ديوان أبي الطيب المتنبي—(معجز أحمد)**، لأبي العلاء المعري (٣٦٣-٤٤٩٩ن ٤مج.، (القاهرة: دار المعارف، تحقيق عبدالمجيد دياب، ١٩٨٦ [؟] ٢: ١٠٢-١١٤ [وخصوصاً ص١٠٢]. إن هذه الطردية ''المتكلفة''، للمتنبي تتبع التقليد النوعي للرجز وزناً وقافية. وفي أمثلة أخرى من مشاهد الصيد لدى المتنبي والتي تركز على وصف الصقور، غير واقع في مقام مدح على ما يبدو، يختار المتنبي أن ينتج نماذج قصيرة من الوصف الذي يشمل حيوانات الصيد في قصائد ذات بحور معيارية (دون الرجز)، من قبيل الوافر أو المتقارب. للاطلاع على هذا انظر المصدر نفسه، مج. ٢: ٥١٤-٥١٥ (خمسة أبيات تصف الصقر يطارد حجلة؛ ومج. ٢: ١٤٧ (ثلاثة أبيات في وصف عين الصقر الثاقبة).

صحيح بوصفها خطوةً في سبيل اكتشاف الإمكانية النوعية لمفهوم الشكل هذا على وجه التحديد-أو لِنُسَمِّهِ **النوع** *kind*.

لو نظرنا إلى قصيدة أبي فراس الحمداني نظرة تحليلية، لوجدنا أنها، في أبياتها التمهيدية ١-٣،

١. مـا العمرُ مـا طالـت بـه الـدهورُ   العمـــرُ مـــا تـــمَّ بــه الــسرورُ

٢. أيــامُ عـــزي ونفـــاذ أمـــري   هـــي التـــي أحـــسبها مـــن عمـــري

٣. مـــا أَجـــوَرَ الـــدَهرَ عَـــلى بَنيـــهِ   وَأَغـــدَرَ الـــدَهرَ بِمَـــن يُـــصفيهِ

المثيرة للتأمل، أو للتفكير العميق، المتكئة على الحكمة، تخلو من أي عنصر درامي (بمعنى أي عنصر من عناصر واقعية الحدث). إنها غنائية بطريقة مستغرقة جوهريًّا. إنها تُرَجِّعُ، من على مسافة، وتقريباً بطريقة مستعارة، أصداء النسيب الحزين في بداية القصيدة الكلاسيكية ببنيتها المعروفة. وهي في بهذا تختلف عن الطردية المألوفة الأكثر قبولاً، حتى لو كانت قد استعارت شطر البيت المشروع، ''وقد أغتدي،'' وقد أصبح ''ماركة مسجلة'' لصالح قالب الطردية الكلاسيكية، وإن كان في الأصل نابعاً من ''لحظة الصيد'' الفروسي-البطولي الأولي في معلقة امرئ القيس.[1]

في البيتين ٤-٥،

٤. لَـو شِـئتُ مِمّـا قَـد قَلَلـنَ جِـدّا   عَـــدَدتُ أَيّـــامَ الـــسُرورِ عَـــدّا

٥. أَنعَـــتُ يَومـــاً مَـــرَّ لي بِالـــشام   أَلَـــذَّ مـــا مَـــرَّ مِـــنَ الأَيّـــام

تكسر قصيدة أبي فراس الحمداني، فيما وراء هذه النغمة الافتتاحية، على نحو

---

(١) إن المثال الأولي للظهور التمجيدي للفرس البطولي البدوي في الصيد يوجد في معلقة امرئ القيس، البيت ٥٣. انظر **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات** لأبي بكر محمد بن القاسم الأنباري، تحقيق عبدالسلام محمد هارون (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٣)، ص٨٢. انظر كذلك الهامش التالي من أجل مناقشة ''وقد أغتدي'' لامرئ القيس.

حـاد هـذا الحـزنَ المعـبَّر عنـه بـصورة مـأثورة، وتتجـاوزُ ذلـكَ المـزاج التمهيـدي التقليـدي. ومـن ثـم يطـرحُ الـشاعرُ نفـسَه بوصـفه الشخـصية المتلفظـة/ الفاعلـة، المجسدة. فهو يَطلُعُ إلى سطح القصيدة ويستدعي، على نحو مبهج، ذكرياته عن يوم مرَّ به، لا يُنسَى، سوف، من ثم، يَكشِفُ عن هذا اليوم، في البيت ٦،

٦ .دَعَـــوتُ بِالـــصَقّارِ ذاتَ يَـــوم عِنـــدَ اِنتِبـــاهي سَـــحَراً مِـــن نَـــومي

من حيث هو ''يوم للصيد''- يحُرِّرُ نفسَه كذلك في جَوِّهِ النفسي وطريقته من كل تلك الغنائية التي يُمكِنُ أن تكونَ - كما رأينا - قد انتقلت عبر الحزن التمهيدي، المألوف بنيويًّا في النسيب. وفي هـذا التحَرُّرِ مـن الغنائيـة، تُصبحُ القـصيدةُ نفسُها، طرديةً ''جديدة''، ليس لكونها فحسب أرجوزةً مزدوجةً في نظام تقفيتها، وإنما لكونها كذلك متجنبةً بشكل مفاجئٍ لغةَ الجوِّ النفسي الغنائي المتلاشي تدريجاً المقابَلُ بشعور السرور والجمال جَرَّاءَ الاستيقاظِ على صباح جديد للصيد- مِمَّا يُعَدُّ بهذا المعنى، تأثيراً بطيئاً لغنائية صُوَرِيَّةٍ يُمكنُ العثورُ عليها بشكل عام، على سبيل المثال، في الطرديات المعيارية بين أبي نواس وابن المعتز.[1]

---

(١) بالنظر إلى الموضوعة التقليدية لدى امرئ القيس ''وقد أغتدي،'' والتي كانت، من الشمردل إلى أبي نواس، قد ''شحذت نفسها في ظلال متعددة من كمال الغنائية خارج ''النمط البطولي،'' مكتسبةً استقلالها الخاص بوصفها جوهرة شعرية طالما صُقِلَت،'' انظر ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''اللذات الحذرة للصيد البلاطي: أبو نواس والطردية العباسية،''

Jaroslav Stetkevych, "The Discreet Pleasures of the Courtly Hunt: Abū Nuwās and the `Abbāsid Ṭardiyyah," *Journal of Arabic Literature*" 39 (2008): 151-152, 166-171;

[المترجمة في الكتاب الراهن]؛ وله كذلك عن ابن المعتز، ''طردية ابن المعتز: اختراق الغنائية،''

"The Ṭardiyyah of Ibn al-Muʿtazz: Breakthrough into Lyricism," *Journal of Arabic Literature* 41 (2010): 223-24, 229-31, 237-44.

[المترجمة في الكتاب الراهن أيضاً] [وهنا يدور الحديث حول ''التناقض الظاهري التلازمي لصيغة 'وقد أغتدي'.'']

إذا حاوَلَ المرءُ، على نحو خاص، أن يحُدِّدَ الأسلوبَ السردي لأرجوزة أبي فراس، فهي تبدأُ حَصريًّا في البيت ٥. ففيه لا يُعلِنُ الشاعرُ فحسب أنه بسبيل ''نَعْت'' يوم صيده، لكنه، من خلال ''توجيه'' فحوى كلامه، يخبرنا بأنه سوف ''يحكي'' عن يوم الصيد الميمون ذاكَ، وأنه، من خلال ''الحكي نَعتيًّا عنه،'' سوف يعطي الوصفَ، أو القصةَ، أوالسردَ قوةً من أجل تشتيت كل مشاعر الحزن التمهيدية المثقلة شكليًّا في النسيب، وذلك كي يُفسِحَ للقصيدة أن تتقدَّمَ خلال تتابع مقاطعها المؤطَّرَة إلى نهايتها- أو بالأحرى، إلى ختامها الطقوسي الموتيفي السردي (البيت ١٣٦).

هكذا، وبطريقة مهمة رئيسة، يَتَصَدَّرُ الوضوحُ النقديُّ للمقصد ''السردي'' لقصيدة أبي فراس الجديدة الواجهةَ وخصوصاً في ''دلالية'' ممتدةٍ لفهمه للفعل 'نَعَتَ،' كما في استعماله للفعل 'أَنعَتُ،' والذي يكتَسِبُ في الأرجوزة المعنَى ''السرديَّ'' لعبارة ''سوف أسرد/ أحكي''[1]

٥.أَنعَتُ يَوماً مَرَّ لي بِالشام أَلَذَّ ما مَرَّ مِنَ الأَيّام

وخلاف ذلك، فإن فعل 'أنعتُ' نفسه يمكن أن يُقصَدَ به ''سَوفَ أَصِفُ،'' وذلك في مرات كثيرة في طرديات أبي نواس وابن المعتز، كما يَتَّضِحُ في وَصفٍ ما

(١) هنا يبرز المقصد السردي لأبي فراس باستعماله 'أنعتُ' إلى الواجهة، لكن بسبب هذا على وجه التحديد، ينبغي علينا أن نأخذ مسافة من ترجمة ج. ريكس سميث المتحمسة لعبارة 'أنعت' بـ''سوف أغني تقريظ ...''—وإن كنا نكتفي في الوقت الحاضر بتجنب الوقوع في الفخ المنصوب بصورة ساذجة من منظور الملحمة الفريجيلية *arma virumque cano*. إن ترجمة ج. ريكس سميث لعبارة 'أنعت'، بدلاً من ذلك، يقع في سياقات الطردية الكلاسيكية (أبو نواس وابن المعتز)، حيث تخدم تحديداً في التفريق بين الأسلوب السردي إمكاناً للطردية (وقد أغتدي) وبين أسلوبه الآخر، الوصفي/ السكوني (نعت). انظر إضافة إلى هذا الفصل ١٠ الغني بالمعلومات الجيدة عن ''الطرديات'' بقلم سميث، في **الآداب العباسية**، تحرير جوليا أشتياني وآخرين (كمبردج: مطبعة جامعة كمبردج، ١٩٩٠)،ن ص١٦٧-١٨٤.

يتصلُ بكلب الصيد أو صقره، إلخ.[1] وفي حين أن أبا فراس لا يزال يستعمل فعل 'أنعتُ' التقليدي نفسه، في أرجوزته، فإنه يقصدُ بشكل متميِّز أن يَمتَدَّ به إلى معنى ''سوف أحكي،'' أي سوف ''أسرد،'' رحلةَ الصيد بكل تفاصيلها، بَدءاً من الانطلاق في الفجر، وحتى مطاردة الفريسة وذبحها، انتهاءً إلى النزهة، مصحوبةً بمأدبة احتفالية، سرداً وطقساً.

لهذا، فإن يصبح البيت السادس من الأرجوزة المزدوجة لأبي فراس، أسلوبيًّا، وشكليًّا، إذا جاز التعبير، توسيعاً للنوع واستيعاباً له. فهذا البيت يقرر أن ''ألحكي'' الفعلي للحدث في الطردية ''الجديدة'' سوف يبدأ. ويَضَعُ هذا البيتُ كذلك قاعدةَ التركيب النحوي للسرد: فنجد أن بنية ''الجملة الفعلية'' العربية هي التي تَسُودُ. بل إن ''فعل'' هذه البنية السائد المستمر بصورة أكثر إلحاحاً يتمثل في الزمن الماضي التام مع ضمير المتكلم المفرد (مثل: دَعوتُ-قُلتُ-تَقدَّمتُ، إلخ.). وبهذه الطريقة، يَتَمَيَّزُ أسلوبُ السرد، تقريباً في كليته، بمباشرة ووحدة لا تَخفُتْ في موقف الشاعر-السارد. وعلاوةً على هذا يَتأَكَّدُ هذا الموقفُ مِن خلال الزمن الماضي لسرد الشاعر المتشابك، ''الواقف على مسافة،'' مع تحَوُّلِهِ ''الفوريِّ'' إلى صيغة الأمر الشخصية بصورة مساوية في الخطاب (اختَرْ-اجْعَلْ-أَجِّلْ-اجْتَنبوا-رُدُّوا-خُذْنوا-ضَمِّنوا-لا تُؤَخِّرْ [صيغة النفي]، إلخ.). ومع الحِسِّ المباشر في هذا الموقف، تَتَغَيَّرُ القصيدةُ في خُطوَةٍ أبعدَ أسلوبيًّا لتصبح تقريراً بلاغيًّا أَوَّليًّا، سِجِلاً إجرائيًّا للحدث الكلي ليوم الصيد الفريد هذا بالنسبة إلى الشاعر. ولهذا، فإنه شديدُ التميز في اختياره لـ''سرد'' الصيد، أو بالأحرى إعادة بنائه كما يَمُرُّ/ يَحدُثُ، أو كما قد مَرَّ/ حَدَثَ: قصة ذات بداية ونهاية، ولهذا فهي موضوع سردي بسيط، غير ثقيل، مع أدنى

---

(١) من أجل خصوصية معنى-واستعمال-''نعت (أنعتُ)'' في طرديات أبي نواس، انظر ي. ستيتكيفيتش، ''اللذات الحذرة في الصيد البلاطي،'' ص١٤٥، وفقرة ''النعت مقابل الوصف'' ص١٤٦-١٥٠. انظر له كذلك، ''طرديات ابن المعتز،'' ٢١٩-٢٢٢ [أ. موقف ''أنعتُ''].

تحولاتٍ عن نغمتهِ الأولية في الترتيب والتعليمات التي يُفتَرَضُ تَنفيذُها. وسوف تبدو هذه القصةُ كذلك موضوعاً قائماً بشكل راسخ على حقائق السرد، وموضوعيته- إن لم تكن من أجل حقيقة أن المتكلم، في كل خطوة، هو السيد الوحيد [الحاكم بأمره] كذلك-إلى درجة من درجات الحميمية- في الحدث الكلي للصيد كما أنه المعيد لبناء الحالة الغنائية ''المعلنة'' للشعور والعقل: إعادة الإمساك بلحظة غير قابلة للنسيان-لكن على المتلقي/ القارئ في هذا الأمر أن يُعيدَ استيعابَه وحفظَه في عقله. لهذا فإن السردَ، بوصفه حدثاً، يُعَدُّ كذلك حَدثاً ذاتيًّا في كل خطوة. إنه يَميلُ إلى الكشف عن الجِذرِ والمنظور الغنائي للطردية. أما الشاعر فهو الذي يحُدِّدُ، على وجه العموم، بوصفه سيد هذا الحدث ''السردي'' الراهن، مَسارَ الصيد، ويُرَتِّبُ ويُوجِّهُ بشكل مباشر-وحتى هنا فإنه يظهر، في تخليه النادر عن نغمة السيد المباشِر للصيد، سُرُورَهُ في لَعِبٍ وفِطنَةٍ مدعومة بلاطيًّا، وعشقيًّا. ومع ذلك، فإن انطلاقات مثل هذه إلى مجال العشق البلاطي قد أصبحت بصورة متعادلة جزءاً من ''قاعدة الصيد.''[1] ولهذا يُعدُّ الصيد، من خلال كونه مُصاحباً على نحو حصري لـ''ملكية'' الشاعر-الصائد في كل مجال، مصوَّراً ومُعْطًى بصورة جِدِّ شخصية، أي، معبَّراً عنه بالكلام: وحتى هنا يَصلُ الصيدُ إلى ما وراء نغمة السرد. ومع ذلك، فإن على اندماج الشاعر في الصيد، في زعمه أن الصيدَ عبارةٌ عن استعادةٍ لذكرى ما - ومن ثم يَظَلُّ ''حالةً'' غنائيةً إمكاناً، ألا يَظَلَّ فحسب قِشرَةً مستثارة للتذكر، وإنما يظل كذلك سَرداً سياقيًّا.

---

(١) العشق البلاطي الإيروسي في الطردية العباسية المبكرة، كما في الطردية رقم ٩٢ لابن المعتز [ي. ستيتكيفيتش، ''طرديات ابن المعتز،'' ص٢٢٩-٢٣٧]، والتي تبين بوضوح الطريق إلى انقطاعات العشق الإيروسية. لكن، في النهاية، هذا التطور نحو موتيفات العشق البلاطي الإيروسي على نحو واضح يوجد سلفاً في نسيب أحد شعراء البلاط العباسي، أبي العتاهية (ت ٢١٠/ ٨٢٥). انظر قصيدة هذا الشاعر في أبي الفرج الإصبهاني [الأصفهاني]، **كتاب الأغاني**، ٣١ مج. تحقيق إبراهيم الإبياري، (القاهرة: دار الشعب، ١٩٦٩-١٩٧٩)، ص٦٠-٦٢. انظر خصوصاً أبيات القصيدة ٤-١٧.

من بيت القصيدة رقم ٦ إلى البيت الأخير ١٣٦، يكونُ الصيدُ حدثاً غيرَ سكوني بالمرة، وإنما في حالة حركة وتَقَدُّم. وهذا التقدُّمُ يُحتَفَظُ به دائماً في الواجهة بحرص كما أنه يُقَسَّمُ في نسيجه على نحو متميز إلى سلسلة من الأوامر أو التعليمات. وهكذا فإن السارد، في دَورِهِ كشاعر/ سيد لصيد قد ''وَقَعَ'' بالفعل، يؤدي دَورَ ''المتحكِّم'' الوحيد في الحدث: فهو، فوقَ كل شيء، ذكرى بالنسبة إليه. ومن ثم تصبحُ نغمَتُه أسلوبيًّا نغمةَ السيد الذي يُعطي تقريراً عن احتفالٍ كانَ له فيه وُجودُ منفصل، موضوعي. ومع ذلك، فهو-فعلاً وقولاً-المؤدِّي الموضوعي والغنائي. وهذا يَخلِقُ كذلك نغمةً متعارضةً أكثرَ خُفُوتاً للمطلب الموضوعي لسرد-الصيد، الذي يبقى فيه ''الحدث''، لكنه يذكِّرُنا كذلك بأنه عَرْضٌ نِصفُ شخصي، غنائي (ذاتي) يستعملُ ضميرَ المتكلم المفرَد في ''تقريره'' عن الحدث. ومع ذلك، فإنَّ تأثيرَ هذا الأسلوب التقريري مُقَدَّرٌ له، فيما تَتَفَرَّعُ القصيدة، أو تَتَمَدَّدُ ببساطة، أن يَفقِدَ الدراما الممكنة لمباشرته والانزلاق، في معظم مَسارِهِ، إلى التكرار الأسلوبي لمكوناتِ الطردية المتاحة من الذخيرة الموضوعاتية/ الموتيفية لوحدات مألوفة لمدة طويلة.

في النهاية، قياساً بالزمن، تَتَمَدَّدُ القصيدةُ بطولها/ دوامها في شكل فصول ما وراءَ هامش الوقت الخاص بـ''يوم الصيد،'' وتَتَمَدَّدُ إلى سَبعِ ليالٍ إضافية من المرح الاحتفالي. ويُعَدُّ هذا الامتدادُ كذلك، بعيداً عن كونه هامشاً زمنيًّا إضافيًّا، ختاماً للقصيدة، لَعباً بلاطيًّا، ولكن ليسَ عودةً شكليةً حزينةً إلى افتتاح قصيدة الطردية. وهكذا، فإن منظورَ زَمنِ الطردية يُعَدُّ كذلك تحتَ السيطرة من خلال معارضة الموضوعيةِ السرديةِ لذاتيةٍ غنائيةٍ نهائية. وفي هذين فإنَّ كلاًّ مِن السردية اللا-غنائية والغنائية الصُوَرِيَّة، يُمكِنُ أن تُشَكِّلا ''الزمن'' و''العادة'' في الصيد، وتأمينَ وحدةٍ أسلوبية غير مجُرَّبَة من قبلُ في تقليد الطردية. في هذا المنظور، لا يُصبحُ أسلوبُ ''السرد'' المتتابع مجُرَّدَ تَساؤلٍ عن النوع أو حتى عن نَوعٍ قابلٍ للتساؤل، بل يُعَدُّ مُقرِّراً للنوع. إنه يجعلُ الأرجوزةَ المزدوجة لأبي فراس الحمداني

تمرُّ عَبرَ مَصفاةِ الطردية المتعددة (الموضوعات) بأسلوبها المعاد تشكيلُهُ، وفقرات الصيد المنفصلة، والتي تضفي كذلك على القصيدة، في مشاهد الصيد المصقولة المرصوصة حسب موضوعها، مع تنويعاتها على معلومات الصيد التقنية، المعطياتِ الرئيسةَ للـ''سرد'' - حتى لو لم تكن بالضرورة ذات ''سرد'' ملحوم الفقرات. إن أرجوزة أبي فراس الحمداني تكتسب، وقد ضُمَّتْ بتقدير شكلي عالٍ إلى قصيدة مُتَّخِذَةً شكلاً، ومظهراً غيرَ معتاد، ومختلفاً عن عَمدٍ، ومن ثم تُعَدُّ مَظهراً نوعيًّا ''جديداً''، بل إنها تدخلُ تحت فئة نوعية ''جديدة''.

لكن هل يحقق أبو فراس بالفعل سرداً ناجحاً؟ سوف أحاول أن أوضِّحَ أن استعمال الرجز المزدوج على يد أبي فراس، بدلاً من أن يُحَقِّقَ سرداً متدفقاً ومقنعاً، تَنتُجُ عنه، وعلى نحو متناقض ظاهريًّا، عَودَةٌ إلى المفهوم العتيق الخاص بكل بيت يُكوِّنُ فكرةً منفصلةً، كاملةً، أو **معنى مفيداً**، يوجد في نهايته ''إلزامٌ ما،' يُشبهُ الأشطارَ المزدوجة، شديدُ الحِدَّةِ على نحو متكرر، ذي قوافٍ متعارِضة منقطعةٍ من بيتين إلى بيتين مما يُعيقُ التدفقَ الإيقاعي. ولهذا فإنَّ الرجزَ المزدوجَ يَخلُقُ في أفضل حالاته، توتراً، تتابعاً نهائيًّا – لكنه - منعزلٌ، من ''الخراطيش'' اللفظية. ومن خرطوش إلى خرطوش، ثمةَ إمكانيةٌ مختفيةٌ، أو احتمالية، لحضورٍ مُهَيَمِنٍ في قصيدة الرجز المزدوج لنوعٍ من المتوالية الرنانة التي، خلافَ ذلك، يمكن للبنية الكلاسيكية للقصيدة الموحدة القافية أن تخَلِقَها. ومن ثم ينبغي أن تُنتِجَ ''المتوالية السردية'' لقصيدة الرجز المزدوج، أو على الأقل يُفتَرَضُ وُجودُها، من خلال ''منطق سردي'' يَحتاجُ في كل مثالٍ إلى حِدَّةٍ إردافيةٍ مساعدِة-أو على نحو آخر، تتقهقرُ إلى التخلي عن الزعم المرغوب الأفضل. إن المرء يقبل ''القصة،' لأنه يَعرِفُ سلفاً القصةَ، أو لأنه تَمَّ إخبارُهُ بأنَّ ''قِصةً'' ما سَوفَ تَقَعُ. كما أن ''متواليةً سردية'' من هذا القبيل تَظلُّ مُعلَّقَةً بوصفها توقعاً زائفاً مجَبوراً. وبطبيعة الحال، فإن كثيراً من هذا ''الافتراض،'' يُعَدُّ كذلك ''افتراضاً'' للسرد، لكن ليس بالضرورة لكل السرد: ليس عندما نتعاملُ مع ''السرد'' الذي يُترَجَمُ شعريًّا، أي في ''شعر''

يَخضعُ لعَروضٍ معياري يُعَدُّ من ثمَّ تقريباً، بوصفه عادةً مدرسية، أو صرامةً مفروضة، على نحو مطلق غيرِ متسامحٍ من حيث تَدَفُّقُ التضمين في القافية والوزن- وهذا، في طبيعته المولِّدَة للفكرة صَعبٌ أن يَتَجَنَّبَ الطفحَ السردي، وحتى ما يَسبقُ السردَ مِن متطلبات.[1]

إنَّ عَدمَ التسامح المطلق نحو التضمين مِن قِبلِ النقاد العرب المدرسيين- والذي يُعَدُّ كذلك تدخُّلاً خطيراً - لم يَبقَ بصورة حقيقية في الممارسة الشعرية العربية[2] - منذ القصائد الجاهلية إلى الشعر العربي الحداثي في الوقت الراهن- فيما عدا، وهذا أمرٌ قابلٌ للملاحظة على نحو خاص، عندما يَحدُثُ فيما يُسمَى الرجز المزدوج، لأنه هناكَ يُمكنُ أن يُقالَ إن التضمينَ يَكسِرُ نسيج ''الخرطوش'' اللفظي نفسه. لكن هذا لا يعنينا إلا هنا فحسب. إن بعضَ النقاد-أو الباحثين ذوي التوجُّهِ البلاغي في الشعرية العربية القديمة والجديدة - سوف يَدعونَ ظاهرةَ التضمين نوعاً من اللعب غير المؤذي أو غير المهم (ج.ج.هـ فان جيلدر)، وهو غير صحيح! وقد كانَ عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١/ ١٠٧٨) هو الذي أثارَ هذه المسألةَ نقديًّا، إن لم يكن اصطلاحيًّا - نظريًّا. فهو، في مناقشته لأبيات كثير عزة ''ولمَّا قَضَينا مِن مِنًى كُلَّ حاجَةٍ ...''[3] يَستَعيدُ دَرجةً أولى من ''جِدِّيَةِ'' التضمين

(١) يصبح هذا الأوضح، عندما نجد في أرجوزة أبي فراس في أبيات كثيرة نبراً متنامياً حتى في البنية التركيبية للـ''الخرطوشات'' المفردة بين التضمين ''داخل الخرطوش'' الامتداد التركيبي ونزوع انفصال الشطر التركيبي وانتقاله إلى خرطوشات أبعد. انظر الأبيات ٢١، ٢٣، ٢٥، ٢٦، ٢٩، إلخ.

(٢) ينعكس تردد وجهات نظر النقاد المنظرين العرب في القرون الوسطى حول التضمين (سواء أكان بتراً أو تضمين) على نحو سليم في ج.ج.هـ. فان جيلدر، **ما وراء البيت الشعري: نقاد الأدب العرب الكلاسيكيون وتماسك القصيدة ووحدتها**،

G. J. H. van Gelder, *Beyond the Line: Classical Arabic Literary Critics and the Coherence and Unity of the Poem* (Leiden: E. J. Brill, 1982), 52-56, 103-105, 123-125, 135-136.

(٣) عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تحقيق هيلموت ريتر (اسطنبول، ١٩٥٤)، ص٢٢-٢٤.

في تحليله الموجز لأبيات كثير عزة ''نصف التضمينية'' بوصفها استعارة. هذا شيء مرحب به، حتى لو أنه يمكن أن يكون في النهاية إلهاءً عن الإشكالية الرئيسة وعن الحاجة إلى مراجعة لهذا الجانب العروضي نفسه. وفي الحقيقة، فإن التركيب (النحوي) ''السردي'' وبالمثل الوصفي ''التصويري'' الذي دَعَمَ استمرارَ المعنى - وفي النهاية المعنى المضمَّن-، لا يُشَكِّلانِ مشكلةً في نوع الطردية في حَدِّ ذاته، حتى عندما يكونانِ ''محصورَينِ'' في وزن القصيدة (التقليدي)، كما هو الحال بالنسبة إلى طردية علي بن الجهم في وزن الطويل، الجيمية [رقم ٣٣]،[1] أو كذلك في بحر الطويل، كما في طردية ابن المعتز الفائية [رقم ١٠٧].[2]

لقد تمَّ، مع ذلك، اختصارٌ نوعي على نحو جادٍّ للسرد في قافية المزودج وبحر الرجز بوصفه أداةً عَروضيةً من خلال صرامة واضحة تَحكُمُهُ بالنظر إلى ما يُطلَقُ عليه **المعنى المفيد** في الشعرية العربية المعيارية. وقد انتهت الممارسةُ الشعرية، في خضوعها المفروض مدرسيًّا، إلى قبول صرامة ازدواج ''الخرطوشة-المغلقة،'' في قافية أنصاف أبيات الرجز داخل كل زوج (نصفين)، حيثُ احتُفِظَ به تحت الفحص، بمعنى أن يبدأ وينتهي نحويًّا ومنطقيًّا بوصفه ''معنًى'' مفيداً منتهياً بدون النظر إلى مطلبه التعبيري ومبدأه المنطقي. إن وحدة ''خرطوش'' المعنى المفيد هذه، نادراً ما أنتجت تفاعلاً متجانساً بين القوافي والتي يمكن أن تمتد احتماليًّا إلى إنتاج المقصد السردي-ناهيك عن خلق نوع سردي متميز. ويعود ذلك إلى أن هذه الوحدة كانت مدفوعة كميًّا من خلال بُعْدٍ متعددٍ ناتجٍ عن إمكانات تقفية في الرجز المزدوج ومن خلال الانفتاح على تحَرُّرٍ شعري وسياقي في الانسجام الأكبر للرنين

---

(١) علي بن الجهم، **ديوانه**، تحقيق خليل مطران، (بيروت: دار صادر، ط٣، ١٩٩٦)، ص٨٤، [القصيدة رقم ٣٣].

(٢) محمد المعتز بالله عبد الله ابن محمد الخليفة العباسي، **ديوان أشعار الأمير أبي العباس**، تحقيق محمد بديع شريف، ٢مج.، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٧)، ج. ٢، ص١٣٨-١٣٩، [القصيدة رقم ١٠٧].

السياقي، بين ''خرطوش'' و''خرطوش''- في أدائه الشعري الآلي وفي حالته العروضية المسموح بها. بعبارة أخرى، فإن صرامة الأرجوزة المزدوجة المعقدة على نحو دقيق، والتي يصبح فَرَضُها لتقسيمٍ في نظام القافية محدوداً على نحو متناقض ظاهريًّا-وفي النهاية غيرَ مُرَحَّبٍ به-، عندما يستلزم تضييقاً أكثر حِدَّةً على يد ''قاعدة'' **المعنى المفيد** المتصلة به ويكون، في حد ذاته، على النقيض من سيولة **السرد**، لأنه في كل زَوْجٍ منه، مِمَّا يُشبهُ ''الخرطوش،'' أي الأبيات المقفَّاة في كل شطر، يُصبحُ مَبنِيًّا بشكل صارم في حدود مغلقة القافية، حيثُ تَظهَرُ كُلُّ قافية جديدة بمثابة إعاقةٍ لِتَدَفُّقِ ''السرد''-حيثُ ينبغي إعطاءُ شِدَّةِ ارتباطِ الإيقاع ومنطقِ الذات المسرودة يَداً ''مُتحَرِّرَةً مِن الخرطوش.''

إنَّ حِدَّةَ ''قَطعِ الرنين المنسجم'' لشبيه الخرطوش من بيت مزدوج إلى آخر في أرجوزة أبي فراس الحمداني، يُمكنُ أن تَكشِفَ كذلك عن تنميط الوحدة الإرادافية المتوقَّع شعريًّا، أو المتجاهَل، لـ''السرد،'' أو لوصف مُمتدٍّ لِحَدَثٍ مَقصودٍ منه أن يُستَوعَبَ في سرد ما. وفقط في أمثلة من هذا القبيل يمكن أن يُصبحَ السردُ انقطاعاً لتوافق الرنين الواقع بين البيت المزدوج وصورة ما أو مشهد ما. هذا هو، على سبيل المثال، تأثير الانسجام المنطقي، الإردافي ضمنيًّا لبيتي الأرجوزة ٢٤-٢٥:

٢٤. حَتّى إذا أَحسَستُ بِالصَباح نادَيتُهُم حَيَّ عَلى الفَلاح
٢٥. نَحنُ نُصَلّي وَالبُزاةُ تَخرُجُ مجُرَّداتٍ وَالخُيولُ تُسرَجُ

ويستمر الصائد في سرد الاستعداد لحملة الصيد (الأبيات ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩) مع أوامره إلى الجماعة:

٢٦. فَقُلتُ لِلفَهّادِ فَامضِ وَانفَرِد وَصِح بِنا إن عَنَّ ظَبيٌ وَاجتَهِد
٢٧. فَلَم يَزَل غَيرَ بَعيدٍ عَنّا إلَيهِ يَمضي ما يَفِرُّ مِنّا
٢٨. وَسِرتُ في صَفٍّ مِنَ الرِجالِ كَأَنَّما نَزحَفُ لِلقِتالِ

٢٩. فَما اِستَوَينا كُلُّنا حَتّى وَقَف   غُلَــيِّمٌ كــانَ قَريبــاً مِــن شَرَف

ومـن الجـدير بالملاحظـة، مـع ذلـك، أن التتابعـات الخاصـة أعـلاه لأبيـات المـزدوج المقفـاة، أي في هـذين البيتـين (٢٦-٢٧) ''المنجـزة'' جزئيًّـا، أو ''غـير المنجزة'' (البيتان ٢٨-٢٩)، أو في مزدوجات أخرى مشابهة في القصيدة بوصفها كلاًّ يقف في مواجهة أصل انكسارها، وعدم مراعاة أوليَّة القافية وتتابعها في صرامة مخططة تخطيطاً شديداً في قافية المزدوج،- وهذا يعني أن أبا فراس يَظهَرُ، في جهود لإحداث تأثير خاطفٍ لعملية درامية متسرِّعة للسرد مع ترتيب الصور في نـوع الطرديـة الـذي ترسَّـخَ تقليـديًّا، مُـضَحِّياً بكثير مـن رنـين القافيـة بـين المزدوجـات الخرطوشية التي تَقِفُ غافلةً إحداها عن الأخرى.

إن أبا فراس في طرديته المزدوجة، ولأسباب تاريخية جِدِّ واضحة خاصة بالنوع الشعري العربي، والتي لم يَتِمِّ الاشتغالُ عليها، أو يُوصَلْ فيها إلى نتيجة، بين القصيدة العربية وعامل السرد، يَبدُو غيرَ قادرٍ على القبض على وَسيلَةٍ مَرِنة بدرجة كافية من وسائل استيعاب الشعر، الأسلوبية التي تُوَحِّدُ بين-أو تتغلَّبُ على-أشكالِ الانكماش الشعري في الشعرية العربية التقليدية. وفي مواجهة المتطلبات الجديدة التي طرحتها ''شعريةُ'' السرد الباقي، مُتَطَلَّباتٌ كانت، من حيث المبدأ، تِقَنِيَّةً وينبغي كذلك أن تكونَ في حاجة إلى إعادة تفكير في الملاءمة الشديدة للصرامة الأساسية لازدواج بيت الرجز، بالإضافة إلى خصوصيات الشعر العربي الثقافية-التاريخية التي نَمَتْ حَولَ-أو خارجَ-عادة شعرية-القصيد الراسخة بعمق، والتي أَثَّرَت بشكل محوري على مرونة الشعر في الوعي بالزمن-ومن ثم على السرد. ولم تكن مثلُ هذه العوامل لتضفي شَرعِيَّةً على خطة عمل جديدة لشعريةٍ ملائمةٍ للخيال السردي.

من أجل أن يَجتازَ أبو فراس مثل هذه العوائق وأن يطرح على اختياره غير التقليدي لقصيدة عن الصيد مشهد زمن السرد المتتابع، فإنه يفعل تقريباً ما هو غير قابل للتجنب. فهو يختار ما يبدو متاحاً له في الجعبة الشعرية العربية: الأرجوزة

المزدوجة المبرهن عليها- بطريقة أو بأخرى-، المرتبطة بصورة تماسية بالمعيار الشعري العربي. ومع هذه الأرجوزة كان لا بُدَّ، على نَحوٍ لا يُمكنُ تجَنُّبُهُ كذلك، أن تكونَ هناكَ حُدودٌ مُعَقَّدَةٌ لمتطلبات ثنائيات الرجز المزدوج - أو ربما قلنا إنها أشبه بالتنويع العربي لـ"الثنائي البطولي" "heroic couplet"(*) بكل ما ينطوي عليه

(*) يعد الثنائي البطولي أحد الأشكال التقليدية للشعر الإنجليزي، يستعمل في الشعر الملحمي والقصصي؛ وهو يتجلى في شكل قصائد منظومة من خلال متوالية من الأزواج في أبيات من وزن الإيمابي iambic pentameter. ودائماً ما تكون القافية ذات حرف روي كما في القافية العربية. كان جيفري تشوسر رائد الثنائي البطولي في **خرافة النساء الطيبات** و**حكايات كانتربري**. والمثال الذي يقتبس عادة لاستعمال الثنائيات البطولية هو هذا المقطع من قصيدة بعنوان **كوبر هيل** لجون دنهام، وهو جزء من وصفه نهر التيمز:

O could I flow like thee, and make thy stream
My great example, as it is my theme!
Though deep yet clear, though gentle yet not dull;
Strong without rage, without o'erflowing full.

تُرى هل يمكنني أن أَتدَفَّقَ مثلكَ، وأصنعَ تيَّارَكَ
إنه مثالي العظيم، كما هو تيمتي (موضوعتي)!
على الرغم من عُمقِهِ فهو صافٍ، وعلى الرغم من رِقَّتِهِ فهو كئيب؛
قويٌّ دونَ غَضَب، دونَ أن يمتلأَ ويَفيض.

ويتشابه الثنائي البطولي في أشياء كثيرة مع بحر الرجز العربي وخصوصاً المزدوج منه كما يظهر في طردية أبي فراس: الأبيات المغلقة والتي تعطي معنى مفيداً، على العكس من التضمنين الموجود لدى شاعر مثل جون دُن. ويرتبط الثنائي البطولي كذلك بالأعمال الإنجليزية الباروكية لدى جون درايدن وألكسندر بوب. وقد شاع هذا الشكل من الشعر في القرن ١٨، وخصوصاً في الشعر السردي بتأثير من حكايات كانتربري. وله تنويعات عدة من جهة عدد الأبيات المقفاة، وقد استعمل من وقت لآخر مؤلفون في القرن العشرين الثنائي البطولي، وغالباً ما كان هذا إلماحاً إلى أعمال لشعراء من قرون سابقة. ومثال هذا فلاديمير نابكوف في روايته **نار شاحبة**، حيث أورد ٩٩٩ بيتاً في القسم الثاني منها، وأربع قصائد كانتو مكتوبة في ثنائيات بطولية مرنة تسمح بتضمين متكرر. أرسل المؤلف إلي في النسخة الأخيرة من هذا المقال/ الفصل هامشاً طويلاً عن "الثنائي البطولي" وهو في أساسه لا يختلف عما أوردته هنا-المترجم.

من سهولة في النظم ومشكلات توقعنا في فخها على نحو محرج [سواء في النظرية الغربية أو العربية النقدية].

على طول الأرجوزة المزدوجة يستعمل أبو فراس في معظم أجزائها أبسطَ الوسائل السردية الممكنة للتتابع الزمني. وهو ينظم معاً ثنائيات ''كاملة-ذاتيًا،'' خرطوشية، تُعَدُّ، بوصفها موتيفات، جزءاً من مجريات أكبر للصيد؛ لكنها، في حد ذاتها، لا تظهر اعتماداً داخليًّا متتابعاً ضروريًّا أو إجباريًّا. وكل خطوة من التتابع، أي كل ثنائية خرطوشية، تبدأ، إذا جاز التعبير، ''من نقطة ما.'' وهذا يعني أن ثنائيات مثل هذه يمكن أن تظلَّ **ساكنة** بوصفها ''عناقيد'' موتيفية - في نوعها الخاص من الملاءمة المتفككة **للمعنى المفيد**-، ومن ثم تقف في زمن القصيدة غير المتتابع، وبشكل ضمني، غير السردي. ولكي تصبحَ مسرودةً، فإنه ينبغي لها أن تحصلَ على روابط أسلوبية تُعَبِّرُ من خلالها ''خرطوشاتها'' المغلقة تركيبيًّا، أو بالأحرى، ينبغي أن تعتمد على منطق متوالية للمعنى عليها أن تكون مقيدةً ومجبرةً بدرجة كافية لأن تَخْتَرِقَ السردَ المقابل لغطائها الشكلي، أي، خلال المنطق المقابل لثنائية الخرطوش المقيدة.

في قصيدة أبي فراس، يُعَدُّ هذا المنطقُ المتتابع حاضراً في بعض الحالات، وخصوصاً عندما يكون مدعوماً بنهايات [قوافٍ] غير متنافرة بين الخرطوشات المتتاعبة - كما في الحالة بين ثنائيات القصيدة الافتتاحية في البيتين الأولين. فهاتانِ الثنائيتانِ تَصُبَّانِ بسلاسة في بعضهما البعض، حاملتَيْن تأثيرَهما الغنائي-والحكمة بالمثل - وهو تأثيرٌ مدعوم كذلك برنين متجانس لقوافي كل من الخرطوشين (الدهورُ - السرورُ - أمري-عمري) اللتين تشملهما. ومع ذلك، فإن هذا يَمتنعُ أن يكونَ الأمرُ بالنسبة إلى الثنائية/ الخرطوش اللاحقَ الثالث، الذي تُعَدُّ كلماتُهُ بدقة كلماتٍ ملاحظةً واقفةً مستقلة عن القنوط، والتي ليست من الناحية الشعرية أكثر من حكمة تقليدية جافة. وعلاوةً على هذا، فإن قافية هذا البيت ''بنيهِ-يصفيهِ،'' تنتج تأثيراً لرنين متقطِّع-ومن ثم تنتج توازناً [مع البيتين قبله].

من الناحية الأخرى، مع الوضوح العامي تقريباً بصورة بلاغية لمطلع البيت ٤ بـ''لو شئتُ''، يتكئ أبو فراس وعلى نحو اختباري على متعلقات (''لو'') كي يتخلَّى عن نمط الحكمة السوداوي والسكوني. وهو ينوي كذلك أن يستدعي النمط السردي للقصيدة بعبارته ''أنعتُ يوماً''[1] في البيت ٥. ومن الآن فصاعداً، فإن نغمة الضمير المتكلم المفرد للصائد-السارد-الشاعر تُصبحُ تقريباً على مدى استمرار السرد، وعلى نحو مباشر للغاية الصوتَ المتكلمَ الوحيد. وهذا يعني، أسلوبيًّا أن القصيدة تَكتَسِبُ وتَحتَفِظُ فقط بصوت واحد وزاوية واحدة للرؤية. هكذا تُصبحُ قِصَّةُ صَيد الشاعر مخلصةً لافتراض كونها ذكرى. ومع ذلك، فإن هذا ''الصوت الواحد،'' يُمارِسُ وظيفتَه التأثيرية فحسب مع البيت ٦. وهنا فقط يَبدأُ الصيدُ كذلك:

٦.دَعَوتُ بِالصَقّارِ ذاتَ يَوم عِندَ اِنتِباهي سَحَراً مِن نَومي

ومن ثم فإن صوت المتكلم المفرد للسارد يُسمَعُ في الأبيات ٦، ٧، ٩، ١٠، ١١، ١٢، وهَلُمَّ جَرًّا، مع استثناءات قليلة للغاية لصوتٍ مختلط أو مشترك. وهكذا فإنها، إلى حَدٍّ ما، تَلتَمِسُ إرجاءً أسلوبيًّا. وبهذه الطريقة، تَظهَرُ قصيدةُ الصيد-بوصفها-فعلاً وهي تَتَحَوَّلُ إلى تمثيلٍ لذاتِ المرء-أو مِن حافَّةِ كَونها موضوعيةً إلى حافَّةِ كَونها ذاتية، ولهذا، تَتَحَرَّكُ بعيداً عن معظم تقليد الطردية الكلاسيكية.

على الرغم من الحركة-في-الزمن في قصيدة أبي فراس، أي، أن المفتاح إلى متوالية-الزمن السردي فيها، يَتِمُّ الاحتفاظُ بها على نحو غير مباشر، فإنها ليست بالضرورة المفتاحَ إلى التأثير المرغوب من التدفق الزمني. ويَتِمُّ تأمينُ تتابع الزمن السردي من خرطوش مزدوج إلى خرطوش مزدوج بصورة أساسية من خلال الروابط ''الواو'' في حالة التتابع الفوري، و''الفاء'' (التي تعني العطف، ومن ثم، وبعد ذلك) في حالة التتابع الظرفي المشروط. هكذا بعدَ أن يكونَ السردُ الفعلي قد

(١) انظر أعلاه حيث الكلام عن 'أنعت.'

بدأ (البيت/ الخرطوش ٦) واتخذ ضمير المفرد المتكلم الذي يحكي (حكاية ما) في الزمن الماضي (الخرطوش ٧)، فإنَّ السردَ المستمرَّ في أغلب أبيات القصيدة المتبقية والذي يَتَبَنَّاهُ مَدخلُ أبي فراس في زمن السرد، يَظهَرُ معتمداً بدقة على هذه الروابط الزمنية (''و'' / ''فـ'')، ومن ثم يَنتُجُ عنه إحساسٌ متنامٍ بالتكرارية الأسلوبية، إن لم يكن التزاماً كاملاً بها.[1]

يَتَأَكَّدُ هذا الاحتفاءُ الأساسي باستعمال ''و''-''فـ'' في الزمن المتتابع، أو زمن الحكي ''الأفقي'' في القصيدة من خلال التكرار الواضح لاستعمال الشاعر على نحو كلي الوجود للرابط الزمني ''ثم'' (إذاً، ومن هنا، وبعد ذلك)-حيث يَرِدُ هذا الرابطُ الأخيرُ بوصفه ركيزةً أسلوبيةً تَقِفُ علامةً واضحةً على تَقَدُّمِ السرد على المدى الكامل للقصيدة. ومع ذلك، فيمكن أن يشير كذلك إلى شكل مِن بدايةٍ شبه جديدة أو نقلةٍ في مسارِ السرد من نقطة اهتمام أو رؤية إلى ''نقطة'' جديدة-بعد أن تكون ''النقطة'' السابقة عليها قد تَمَّ سَردُها أو استنفدت غرضها. إن هذا المدخل إلى الزمن ''المسرود'' يحدث في القصيدة على الأقل خمس عشرة مرة: فنراه في البيت/ الخرطوش ١١،

١١. ثُـمَّ تَقَـدَّمتُ إلى الفَهّـادِ وَالبازِيـارينَ(*) بِالإِسـتِعدادِ

حيث تتغير زاوية الاهتمام، أو في البيت ١٩،

١٩. ثُمَّ قَصَدنا صَيدَ عَينِ قاصِرِ(*) مَظِنَّـةَ الـصَيدِ لِكُـلِّ خـابِرِ

حيث تستكشف أرضاً جديدة للصيد؛ أو في البيت ٣٠،

---

(١) وهكذا في الأبيات الخرطوشية أرقام ٩، ١٠، ١٢، ١٣، ١٤، ١٧، ٢١، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٤، ٣٥، ٣٧، ٣٨، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٥، ٥٥، ٥٧، ٦٠، ٦٣، ٦٦، ٧٧، ٧٩، ٨٧، ٩١، ٩٥، ٩٦، ٩٩، ١٠١، ١٠٩، ١١٠، ١٢٢، ١٢٨، ١٣٠، ١٣٤، ١٣٦.

(*) البازيارون: الصيادون عن طريق إطلاق الباز وهو طير جارح مدرب.

(*) عين قاصر: اسم موضع.

٣٠. ثُــمَّ أَتــاني عَجِـلاً قــالَ الــسَبَق فَقُلــتُ إِن كــانَ العِيــانُ قَــد صَــدَق

من أجل تقديم حادثة أو تنويع على الاهتمام المتنامي ببعض الأمور الطارئة؛ وكذلك في البيت ٣٢،

٣٢. ثُــمَّ أَخَـذتُ نَبلَـةً(*) كانَـت مَعـي وَدُرتُ دَورَيـــــنِ وَلَمَ أُوَسَّـــــع

حيثُ يُعيدُ الشاعر/ الصائد التفكيرَ، أو يَتَرَدَّدُ، في أي الأسلحة يستعمل؛ إلخ. إن نتيجةَ هذا الوضوح الأسلوبي وتحَكُّمَهُ شِبهُ-''الآلي'' الذي لا تخْطِئُهُ العَينُ في سرد القصيدة ([بمعنى] إذاً/ بعد هذا؛ إذاً/ بعد هذا؛ إذاً/ بعد هذا؛ إلخ.، إلخ.،)، تسلسلٌ تتابعيٌّ لعناصر عَرَضِية أو مشاهدُ صَيدٍ مألوفة النوع، قابلةٌ للتعرُّفِ عليها، يمكن أن تكونَ، بحكم العادة قد تحَوَّلَتْ إلى أمثلة وصفية لـ'النعت.' وفي أرجوزة أبي فراس، نَجدُها قد تحَوَّلَت إلى عناصر ''سردية.'' وبهذا المعنى، مع ذلك، يمكن أن تقفَ كذلك وَحدَها في رَتابَةٍ متراكمةٍ لأسلوب ''مُسَطَّح،'' بوصفها قصائد صيد غنائية مستقلة، وصفيةً بدون متوالية سردية مندفعة إلى الأمام.

لا تَكشِفُ القصيدةُ، في أسلوبها ''المسطَّح'' الذي هو، خارج تنفيذ مشاهد الصيد وإلى جانب التفاعل، في الحقيقة استراحة، لمنافسة الصائد (الأبيات ٣٦-٨٠)، عن منحنى درامي يمكن تمييزه أو عن تنويع في استعمالها المتسلسل لـ'ثم').

وفي هذا، حتى عندما يبدو أن القصيدةَ تَتسارَعُ سرديًا، فإنها تتوقفُ كذلك أو تُبطِئُ سُرعَتها ومن ثم تُشَظِّي التتابعَ السردي مجُتمعاً. ولا تُنتِجُ القصيدةُ، سوى قُربِ نهايتها، سلسلةً أكثرَ كثافةً وتماسكاً من روابط/ حواجز ''ثم'' (الأبيات ١٢٧، ١٢٩، ١٣١، ١٣٣)-وفي هذا حركة متسارعة لـ'ثم' المعلَّمة، ''المتقدمة غير القابلة للتوصيل'' التي تجتمع مع سلسلة مرقمة من ''ثم'' ...-''ثم'' ...-''ثم'' ...- ''ثم.'' وبعد هذه النقطة، مع ذلك، بين البيت ١٣٤ والبيت ١٣٦، تنتهي القصيدة بما لعله أكثر موتيفات ''الختام'' صياغةً وإنجازاً على نحو أصيل في

(*) نبلة: سهم.

أسلوبها السردي، والذي ينتج كذلك، بعيداً عن تأكيد نوعه وبنية الطردية، بلورة لختام مأدبة احتفالية، كلاسيكى، وبالضرورة غنائي:

١٣٤. فَلَم نَزَل نَقلي وَنَشوي وَنَصُب   حَتّى طَلَبنا صاحِياً فَلَم نُصِب

١٣٥. شُرباً كَما عَنَّ مِنَ الزِقاقِ   بِغَيرِ تَرتيبٍ وَغَيرِ ساقِ

١٣٦. فَلَم نَزَل سَبعَ لَيالٍ عَدَدا   أَسعَدَ مَن راحَ وَأَحظى مَن غَدا

تُعَدُّ هذه اللحظة كذلك بلا شك اللحظة الغنائية في القصيدة. فهي، بوصفها موتيفاً بنيويًّا في هذه الطردية الخاصة، تُعَدُّ موتيفاً **للختام**. وعلاوةً على هذا، فهي تُتَوِّجُ، في هذا الدور، ذكرى زمن الأمير البلاطي في كل الأزمان، الذي يَعودُ إليه من ثم: الزمن الجوهري لمتعة الصيد البلاطي.

كما أننا نجد في الأرجوزة، في شكل أكثر تجميعاً لغنائية القصيدة، ومضمِّنة أو مؤثِرة بيتاً/ خرطوشاً واحداً فحسب، فيما تَظَلُّ معتمدةً على اشتقاقها من **النعت**، أي أن المحدِّد الوصفى الأسلوبى، فى البيت ٢٠:

٢٠. جِئناهُ وَالشَمسُ قُبَيلَ المَغرِبِ   تَختالُ في ثَوبِ الأَصيلِ المُذهَبِ

أو حتى على نحو أكثر قوة نعتاً يرجع صداه في صورة لصقر، في البيت ٦٩:

٦٩. زَينٍ لِرائيهِ وَفَوقَ الزَينِ   يَنظُرُ مِن نارَينِ في غارَينِ

أو كونه كليًّا مثل صيغة **للنعت**، حتى في غنائيته، في البيت ٧١:

٧١. ذي مِنسَرٍ(*) فَخمٍ وَعَينٍ غائِرَه   وَفَخِذٍ مِلءَ اليَمينِ وافِرَه

إنَّ مُعاوَدَةَ حُضورِ الغنائية في طردية أبي فراس بجدتها المزعومة، بوصفها نوعاً وشكلاً، تَعِدُ بكفاءةٍ للتمثيل الدرامي لأمور الصيد، لكنها تَلجَأُ في لحظاتٍ محايدةٍ كثيرةٍ -بشكل مذهل في بعض الأحيان- إلى ذخيرة من المعاني الغنائية الموثقة جيداً والتي ذات أصل غنائي على نحو واسع. أما أكثر الأمثلة الجوهرية في قصيدة

(*) المنسر: الظفر.

أبي فراس فيتكون من ثمانية أبيات خرطوشية (١١٣-١٢٠)، تطرح غنائيته، على الرغم من أنها ليست بشكل كلي غريبة عن نوع الطردية، في تفصيلاتها المعقدة نمطاً عتيقاً يرجِّعُ أصداءً على نحو متنوع:

١١٣. عَنَّ لَنا سِربٌ بِبَطنِ الوادي يَقدُمُهُ أَقرَنُ عَبلُ الهادي(*)

١١٤. قَد صَدَرَت عَن مَنهَلٍ رَوِيٍّ مِن غُبَرِ الوَسمِيِّ وَالوَلِيِّ(*)

١١٥. لَيسَ بِمَطروقٍ وَلا بَكِيِّ وَمَرتَعٍ مُقتَبِلٍ جَنِيِّ(*)

١١٦. رَعَينَ فيهِ غَيرَ مَذعوراتِ لُعاعَ وادٍ وافِرِ النَباتِ

١١٧. مَرَّ عَلَيهِ غَدِقُ السَحابِ بِواكِفٍ مُتَّصِلِ الرَبابِ

١١٨. لمّا رَآنا مالَ بِالأَعناقِ نَظرَةَ لا صَبٍّ وَلا مُشتاقِ

١١٩. مازالَ في خَفضٍ وَحُسنِ حالِ حَتّى أَصابَتهُ بِنا اللَيالي

١٢٠. سِربٌ حَماهُ الدَهرُ ما حَماهُ لمّا رَآنا اِرتَدَّ ما أَعطاهُ

فينبغي وصف هذا المقطع الموتيفي على أفضل نحو من خلال استحضاره عناصر موضوعاتية وبنيوية على السواء لا تأتي من ذخيرة الطردية الموتيفية المألوفة سلفاً، بقدر ما تأتي من نَصٍّ وبنيَةٍ لقصيدةٍ جاهلية على وجه التحديد، ذات طابع رَعَويٍّ - رثائي، النسيب الافتتاحي الرعوي لمعلقة لبيد، أو لغرض مقارنتنا الفاحصة على وجه أكثر خصوصية، الأبيات ٤-٧:(١)

(*) عنَّ لنا: لاح لنا، بدا. الأقرن: ذو القرن. عبل: سمين. الهادي: العنق.

(*) الوسمي: أول مطر الربيع. الولي: المطر المتوالي.

(*) البكي: القليل الماء. الجني: الخصب.

(١) من أجل وضع السمة الرعوية للنسيب في معلقة لبيد في الحسبان، انظر ياروسلاف ستيتكيفيتش، **صبا نجد: شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي.**

Jaroslav Stetkevych, *The Zephyrs of Najd: The Poetics of Nostalgia in the Classical Arabic Nasīb* (Chicago and London: The University of Chicago Press,
=

٤. رُزِقَتْ مَرابيعَ النُجومِ وَصابَها وَدقُ الرَواعِدِ جَودُها فَرِهامُها

٥. مِن كُلِّ سارِيَةٍ وَغادٍ مُدجِنٍ وَعَشيَّةٍ مُتَجاوِبٍ إِرزامُها

٦. فَعَلا فُروعُ الأَيهُقانِ وَأَطفَلَت بِالجَهلَتَينِ ظِباؤُها وَنَعامُها

٧. وَالعَينُ ساكِنَةٌ عَلى أَطلائِها عوذاً تَأَجَّلُ بِالفَضاءِ بِهامُها

لكننا كذلك على وعي بالتناقض الظاهري بنيويًّا لموازاةٍ ذات طبيعة متجانسة، رعوية، حيث تُعيدُ هذه الغنائيةُ الظهورَ على نحو جِدٍّ نموذجي في مشهد رحيل للشاعر ذي الرمة يصف فيه قطيع الحمير الوحشية وهي ترعى.[1] إن هذين الجانبين للغنائية الرعوية يأتيان، من خلال ''مصادرهما'' المتمايزة بنيويًّا التي تأصَّلَتْ في شكل القصيدة، متجانسين معاً في أرجوزة أبي فراس.

تَطرَحُ هاتانِ السابقتانِ الموضوعاتيانِ، الجاهلية والأموية، الطرديةَ -من حيث هي نوع شعري- في شكل بنيتينِ متمايزتينِ لتطور خاص للغنائية العربية الرعوية: إحداهما في **النسيب**، والأخرى في **الرحيل**. فمن الناحية العملية (لبيد)، من جهة، ومن الناحية الإمكانية (ذو الرمة) من جهة أخرى، تكتسب هاتان السابقتان، في تناقضهما الظاهري المكثف لطاقتهما الغنائية، سبيلاً إلى التناقض الظاهري الآخر

=

1993), pp. 135-36.

(١) نجد الموتيفات المألوفة في الطردية، وهي كذلك رعوية مميزة لموتيفات الرحيل المألوف على نحو بنيوي لدى شاعر البادية ذي الرمة:

انظر **ديوان ذي الرمة**، ط٢ ([دمشق]: المكتب الإسلامي للطباعة والنشر، ١٣٨٤/ ١٩٦٤)، ص٢٠-٢١ [الأبيات ٥٤-٥٧]. ومع صلة حميمة بعرضنا للطردية المزدوجة لدى أبي فراس الحمداني، في سياق لوحة الحمار الوحشي لدى ذي الرمة في صيد رحيل، فإن البيت الأخير المستشهد به هنا (رقم ٥٧) يُعَدُّ كذلك موازياً للطريقة التي يُقَدِّمُ بها أبو فراس (على نحو متكرر) النتيجةَ الملتبسةَ لحلقات صيده.

للعبة الانفعالية حول غنائية شكل المزدوج الاشتقاقي كميًّا لدى أبي فراس الحمداني.

ثمة جانب يصعب الهروب منه في النظرة النقدية إلى الأرجوزة المزدوجة لأبي فراس الحمداني، يتمثل في تجنب هذا الشاعر المثير للحيرة التعبير الشخصي عن العواطف - وهو شيء يمكن أن ينطوي تقريباً على مغالطة عاطفية ما قبل رومانسية. وهو على وجه التحديد ما يتجنبه أبو فراس، أو لا يعي بكونه احتمالاً شعريًّا، وبدلاً من ذلك يجد فرصة متاحة، مريحة في حكمة عتيقة ملغزة عن ''المصير،'' ينتج شعريًّا رنيناً عاديًّا. ومرة بعد أخرى، يختم الشاعر فصول الصيد التي تنهي ''قتل'' الطريدة بعبارات محيِّرة محفوظة مثل ''**وَنَحنُ قَد زُرناهُ بِالآجالِ**'' (البيت ٢٢)؛ ''**وَلَيسَ يَدري/ أَنَّ المَنايا في طُلوعِ الفَجرِ**'' (البيت ٢٣)؛ ''**لِكُلِّ حَتفٍ سَبَبٌ مِنَ السَبَب**'' (البيت ٣٣)؛ ''**فَكانَت سَلوى/ حَلَّت بِها قَبلَ العُلوِّ البَلوى**'' (البيت ٤٤)؛ ''**وَالمَوتُ مِنهُ أَقرَبُ**'' (البيت ٥٠)؛ ''**وَالمَوتُ قَد سابَقَهُ إِلَيهِ**'' (البيت ٥١)؛ ''**فَزادَني الرَحمَنُ في سُروري**'' (البيت ٨٧)؛ وفي مثال واحد، يتحول إلى الحكمة عن نفسه: ''**ذاكَ عَلى ما نِلتُ مِنهُ أَمرُ/ عَثَرتُ فيهِ وَأَقالَ الدَهرُ**'' (البيت ١٠٥)؛ وفي النغمة الشخصية نفسها (نغمة الإحباط): ''**خَيرٌ مِنَ النَجاحِ لِلإِنسانِ/ إِصابَةُ الرَأيِ مَعَ الحِرمانِ**'' (البيت ١٠٦)؛ ''**حَتّى أَصابَتهُ بِنا اللَيالي**'' (البيت ١١٩)؛ ''**سِربٌ حَماهُ الدَهرُ ما حَماهُ/ لَمّا رَآنا اِرتَدَّ ما أَعطاهُ**'' (البيت ١٢٠)؛ ''**حتّى سَبَقناهُ إِلى الميعادِ**'' (البيت ١٢١)؛ ''**فَجِئنَها بِالقَدَرِ المَقدورِ**'' (البيت ١٢٤)؛ ''**ثُمَّ ثَناها وَأَتاها الكَلبُ/ هُما عَلَيها وَالزَمانُ إِلبُ**'' (البيت ١٢٧).

إن أفخاخاً عتيقة من هذا القبيل يتجنبها، أو يوهن من قوتها بلباقة، شاعر الطردية العظيمة أبو نواس، على سبيل المثال، عندما يصف ثوراً وحشيًّا في صراع:

مُنقَلِبُ الرَوقِ عَلى أَزلامِهِ   يا لَكَ مِن غادٍ إِلى حِمامِهِ[1]

(١) ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''اللذات الحذرة للصيد البلاطي: أبو نواس والطردية العباسية،'' ص١٥٦.

أو عندما يَتَحَسَّرُ الشاعر نفسه، في طردية كاملة، على موت كلبه المفضل.[1]

أما أبو فراس، فهو يجد، من ناحية أخرى، وعبر بنائه قصيدته المطولة في شكل ''فصول'' سابقة النظم، وبالأسلوب الكلاسيكي لشاعرية الطردية، أن قصيدته ''القديمة/ الجديدة'' معتمدة بدرجة كبيرة على نوع-مألوف، قيد شكلي-في صورة متوالية. كذلك فإن عودته في معظم فصول ''الصراع'' التي سبق له أن نظمها، والمنظومة في نمط محيِّر عتيق/ ذي جو حكمي في الختام، تتكئ، عندما تتكرر أكثر من مرة، على تراكم شعري مقابل. وبهذا المعنى، فهذه العودة تحتشد معاً من خلال أداة العطف (ثم) بوصفها رابطاً زمنيًّا تمت مناقشته أعلاه، ولا تصبح أكثر من ''مسرودة'' على نحو عَرَضي. أما النتيجة فهي وَهَنٌ درامي في الأسلوب والتجربة الخاصة بـ''الصائد'' المتورط في دراما الصيد. وفي حين تقع هذه النتيجة الأسلوبية القريبة من الابتذال بشيء من التكرار على أيدٍ شعرية أقل موهبةً في الطردية البسيطة نوعاً، أي القصيرة، فإن وقوعها في الأرجوزة الطويلة لأبي فراس الحمداني لا تقلُّ تنافراً. وهكذا ليس من قبيل المفاجأة أن تكونَ خِبرَةُ أبي فراس فيما يُطلَقُ عليه الطرديةُ السرديةُ في الرجز المزدوج خِبرَةً لم تَتكَرَّر.

---

(١) ي. ستيتكيفيتش، ''اللذات الحذرة،'' ص١٥٣-١٥٤.

الفصل العاشر

الحداثة وما وراء الشعر
في طردية محمد عفيفي مطر(*)

مقدمة

إنَّ الشاعرَ المصري المعاصر محمد عفيفي مطر (١٩٣٥-٢٠١٠)، بإطلاقهِ كلمةَ طَرَدِيَّة،(٢) أي قصيدة صَيْد، عنواناً لقصيدة لـه (١٩٩٢)، لَيُعْلِنُ بصورة شكلية، وإن لم يكن بصورة جَلِيَّةٍ، أنَّ قصيدتَه الجديدة ينبغي أنْ تُقْرَأَ في ضوء التقليد الكلاسيكي لتعريفٍ مُحَدَّدٍ قَوِيٍّ إمكاناً، أو على الأقل قابلٍ لِتَمييزِ ماذا-أين-و-متى لا يكونُ اعتمادُهُ المفرَدُ والمتبادَلُ على عنوان مُواتٍ تَقليديًّا لقصيدته انعِكاساً وحسب-لكنه يكونُ كذلك عَكْساً-لِنَوْعٍ شعري عربي خاصٍّ. وتَرْتَدُّ الطَّرَدِيَّةُ، بوصفها نوعاً كلاسيكيًّا، إلى قصيدة قصيرة، وَصْفِيَّةٍ غنائية، يَتَراوَحُ طُولُهَا عادةً بين ٥-١٥ بيتاً، ومن الطبيعي أن تكون في البحر الرجز وذات شطرين مُقَفَّيَيْنِ قافيةً مُوَحَّدَةً حتى آخر القصيدة. وداخل هذه التحديدات، فإنَّ الطرديةَ الكلاسيكية تكونُ قد طَوَّرَتْ كذلكَ موتيفاتها المتميزةَ ومُعْجَمَها الشعري الخاص في وصف كلاب

(*) ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''الحداثة وما وراء الشعر في طردية محمد عفيفي مطر،''

Jaroslav Stetkevych, ''Modernity and Metapoetry in Muḥammad ʿAfīfī Maṭar's Hunt Poem (*Ṭardiyyah*),'' a paper presented *to the 5th international conference for Literary Criticism*, Cairo, 14-18 December, 2010.

[وقد نشرت المقالة في **مجلة الأدب العربي** *JAL*، مج٤٣، (٢٠١٢) ع ٢-٣، ص١٣٧-١٧١. وقد أرسل المؤلف آخر صورة للمقالة في أول يونيو ٢٠١٢-المترجم].

(٢) محمد عفيفي مطر، **الأعمال الشعرية: احتفالات المومياء المتوحشة** (القاهرة: دار الشروق، ١٤١٩/١٩٩٨ [ط١]، ص٤٠٦-٤١٨.

الصيد، وصقورَه، وفُهُودَه، كما طَوَّرَتْ كذلك طريدَته المُصِيدَة-غزلاناً، وأرانب برية، وهلم جَرًّا. لكنَّ أهمَّ سِمَةٍ تُمَيِّزُها وتَطْبَعُها موتيفيًّا، وعلى الأرجح تَمْتَدُّ على النسيج الموضوعاتي الكُلِّي للقصيدة، هي ''الغدو في الصباح''[1] من قِبَلِ الصائد. لقد كان لتفاصيل النوع هذهِ، بالنسبة إلى محمد عفيفي مطر، مع كونها حاضِرَةً في عقلِهِ الواعي بالنوع، أنْ تَتَمَيَّزَ ببَراعَةٍ شِعرية ذاتِ تلميحاتٍ خاصةٍ على نَحْوٍ قَوِيٍّ، ومدروسة بعناية كذلك، وذات قناع، ومتحوِّلة.

لقد حاوَلَ كذلك شُعراء كبارٌ معاصرون، مثل العراقي عبد الوهاب البياتي[2] (١٩٢٦-١٩٩٩) والمصري أحمد عبد المعطي حجازي[3] (١٩٣٥-)، تِكْرارَ الطردية الكلاسيكية. وفي حالة الأخير بخاصة، يَتَبَنَّى الشاعرُ العباراتِ العريضة بشكل شفاف عن ''المطاردة/ الصيد،'' في حين تكون بنية القصيدة، في حالة الشاعر الأول، عبارةً عن سلسلة موتيفات مترابطة، ذات بُعْدٍ رَمْزي أَدَبي عَرَبي عن

(١) انظر مناقشة للرحيل في نوع الطردية [انطلاقاً] من الموتيف (أو العبارة) الافتتاحية المميزة ''انطلاق الصائد مع الصباح الباكر إلى الصيداً'' في ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''اللذات الحذرة للصيد البلاطي: أبو نواس والطردية العباسية،''

Jaroslav Stetkevych, ''The Discreet Pleasures of the Courtly Hunt: Abū Nuwās and the 'Abbasid *Ṭardiyyah*,'' *Journal of Arabic Literature* 39 (2008): 155-162,

[وهي تمثل الفصل السادس من الكتاب الراهن] وانظر كذلك في المقالة الراهنة أدناه.

(٢) انظر قصيدته تحت عنوان **طردية**، وهي جزء من مجموعة عبد الوهاب البياتي **الذي يأتي ولا يأتي**، ط٤ (القاهرة: دار الشروق،١٤٠٥/ ١٩٨٥)، ص١٩-٢١.

(٣) انظر قصيدة تحت عنوان **طردية**، في أحمد عبد المعطي حجازي، **الأعمال الكاملة** (القاهرة: دار سعاد الصباح، ١٩٩٣)، ص٦٠٣-٦٠٥، جزءاً من مجموعته **أشجار الأسمنت**. وثمة مناقشة لكلتا الطرديتين، حجازي والبياتي، في مقالي، ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''قصيدتان طرديتان لعبد الوهاب البياتي وأحمد عبد المعطي حجازي: عندما يكون العنوان عبئاً ومسئولية،'' في **النقد الأدبي في منعطف القرن: مداخل لتحليل النص الأدبي، إلخ. أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي (القاهرة، أكتوبر، ١٩٩٧)**. تحرير عز الدين إسماعيل، القاهرة، ١٩٩٩. [وقد عرضنا لهذا المقال في دراستنا التمهيدية للكتاب الراهن-المترجم].

''الخوف'' و''الحاجة للهرب.'' وحتى إن كان كلا الشاعرَيْنِ من ثمَّ قدَّمَ الوَجْهَيْنِ الوُجُودِيَّيْنِ لـ''مطاردة'' الصيد، في الوجه الأول، و''الهروب'' في الوجه الآخر، فإنَّ استقطابَهما المثيرَ للإعجاب للعواطف الرثائية للصيد ليس بالضرورة محُدَّداً بصورة خارجية لأنه-في النهاية-مُتَّصِلٌ و محدَّدٌ بالنوع شكليًّا.

إنَّ ما هو ملحوظٌ في قصيدة عفيفي مطر هو أنها، بَعْدَ الاستثارةِ الجَلِيَّةِ للنوعِ الكلاسيكي عَبْرَ العنوان، وبعد انطلاقها البارعِ الجِذري بصورة فِعْلِيَّة مِنْ كُلِّ السمات الشكلية، والموتيفية، والمعجمية لهذا النوع، تنتهي، عَبْرَ معنى العنوان، طَرَدِيَّة، أي تَنْتهي إلى كَوْنِها ليس فقط ''أيَّ شَيءٍ آخر'' مَوْضُوعاتي وَمُوتيفي، لكنها فَوْقَ كُلِّ شَيءٍ تمُثِّلُ لدى الشاعر جَوْهَرَ رَغْبَةِ الصيد الأكثر عمقاً، وإدراكاً، وهي الرغبة التي يَتُوقُ الشاعرُ-بوصفه شاعراً-تَوْقاً شديداً إلى إشباعها في نفسه، تلك الرغبة التي تَتَمَثَّلُ في الشعر نفسه-أو، لِنَقُلْ، في القصيدة النهائية، التي لهَا كُلُّ الشَّرْعِية في الوجود، **أيُّهَذا القصيدُ**.[1]

مِنْ حَيثُ الشَّكْلُ، فإنَّ طردية محمد عفيفي مطر التي تشغل ١٣ صفحة من الشعر الحر تَتَكَوَّنُ من مقدمةٍ تَليهَا أَرْبَعَةُ أَقْسامٍ مُرَقَّمَة.[2] وإلى جانب العنوان، فإنَّ العُنْصَرَ الذي يَصِلُ هذهِ القصيدةَ بطريقةٍ واضحةِ المعالمِ بسوابقها-النوعية

---

(١) في كتاب يشتمل على مقالات، وكلمات ومقدمات، شيق على نحو بارع، يستغرق الشاعر المغربي محمد بنيس في ''نشوة'' اصطلاحية حقيقية-بالمعنى الما وراء الشعري الخالص- حول مصطلح **قصيدة** ليس بوصفها مجرد قصيدة، لكن من حيث هي ''القصيدة'' في جوهرها، في فرادتها وكليتها الما وراء الشعرية وبما هي تجلٍّ شعريٌّ لكلمة اللغة، وهي تُعَدُّ فقط بهذا المعنى، **القصيدة**. وبهذا المعنى، فإن المقال يُعَدُّ كذلك ''تحَوُّل'' بنيس، أو سيرته الشعرية الخاصة. انظر له **الحق في الشعر** (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ٢٠٠٧)، وخصوصاً ص١٥-٤٩، ٥٣-٦١، ١٨٣-١٨٨.

(٢) سوف أدعو، موضوعاتيًّا وفوق كل شيء، بنيويًّا، هذا القسم الأول، غير المرقم من القصيدة العنصر ''الجوهري الخامس،'' للمظهر الكلي الشكلي للقصيدة. انظر كذلك هامشاً أدناه، أناقش فيه محمد صابر عبيد. [وسيكون الترقيم هنا حسب النص الملحق والترقيم من صنع المترجم ولكنه يطابق مضمونيًّا ترقيم المؤلف-المترجم].

الكلاسيكية، هو الموتيف الافتتاحي للانطلاق في الصباح إلى الصيد، الذي يكون في الحاضر، وسَيَبْقَى في المستقبل الزمانَ المكتسِبَ لِكُلِّ مِصداقِيَّةٍ عَبْرَ القصيدة:

بِمُشْتَبَكٍ من بَداهات دهشته كان يطلع

من طينه نَيِّئاً باحتشاد غرائزِه،

عتمةُ الليل كانت مشيمتَه،

بين أسنانه هَبْلةٌ من دماء البهيمة

والفجرُ يدنو برقش الندى والغصونْ

مشتْ آيةُ الليل حافيةً في ذرى الموج، وانتشرتْ [السطور ١-٦]

يُعَدُّ صَباحُ الصَّيْدِ كذلك **مكاناً** *locus* زمنيًّا-عاطفيًّا. إنه المكانُ الذي وُلِدَ منه الصائدُ ودَخَلَ إليه. فَفِيهِ لا تَنْفَصِلُ قَصيدتُهُ عن الموتيف ''التقليدي'' بصورة جوهرية. إنها تَضَعُهُ في المركز منها وتُجَذِّرُهُ فيها، مجْبِرَةً الصائدَ على الارتداد إلى استعداده النفسي تجاهَ الصيدِ ذاته. من هنا، تَطْرَحُ القصيدةُ سِلسلةً من البنى الشعرية المشروعة حولَ الواقع الذي يَظْهَرُ جِذريًّا بكل معنى الكلمة بالنسبة إلى كونه يَبْدَأُ مجدداً ''الانطلاق في الصباح الباكر'' في النوع الكلاسيكي. وإذا كانَ الشاعرُ يَسْتَغْنِي عن الغنائيات الشفافة لقصيدة الصيد الكلاسيكية، فإنه بَعْدُ لا يَتَرَدَّدُ في أنْ يَقْتَحِمَ غِنائيةً غَيرَ مخْتَبَرَةٍ من قبل لظَرْفِهِ واختياره الخاص.

لِكَي نَكُونَ مخْلِصينَ للقصيدة، ينبغي على مقالتنا أنْ تَبْقَى مُرْتَبطَةً بالانطلاقات الجذرية المتكافئة لدى عفيفي مطر في الشكل، والموتيفات، والمعجم الشعري وسوف تَقُومُ المقالة، على وجه خاص، بالتنقيب عن الاستعمال الاستعاري لموضوعة الصيد بلغة التحول، والبحث عن قصيدة يمتلكُها الشاعرُ سَلَفاً ضِمنَ قانونها الخاص. في هذا، يحَوِّلُ عفيفي مطر، شاعراً حداثيًّا بشكل عنيد، قصيدةَ الصيدِ الكلاسيكيةِ، التي يَغْلُبُ عليها الوَصْفُ إلى أمثولة (أليجورية) لِبَحْثِ الشاعر عن القصيدة ذاتها: وهذا يعني، قصيدةَ كُلِّ القصائد لديه، بُرْهانَ **ذاته**.

كان محمد عفيفي مطر شاعراً أَمْسَكَ بزمام أَمْرِهِ، أي، ''قصيدته،'' بالمعنى

المطلق لكلمة شاعر تُدْرَكُ وتُنْطَقُ بوصفها إعلاناً عن كل ما ينبغي أن يكونَ عليه الشعرُ: لقد فعل هذا عَلَى نَحْوٍ أكثرَ جِدِّيَةً، أكثرَ اقتحاماً وفي النهاية، أكثرَ تكريساً من أيِّ شاعر عربي حديث، أو، لنكون أكثر دقة، كُلِّ شاعرٍ مصري معروف لديَّ. لقد كان هناك في سنوات عفيفي مطر وأيامه، في مصر وفي كل مكان على اتساع المشهد الأدبي العربي، شعراء من هذا القبيل، مُعْلِنِينَ عن استعدادهم لمباشرةِ إعادةِ تفكيرٍ كُليٍّ، وفي الحقيقة لمباشرة ''تَفْجِيرِ'' للغةِ الشعريةِ العربيةِ، ومِنْ ثَمَّ تَفْجِير ''القصيدة'' العربية. لكن، سواءً أكان بعضٌ منهم أقلَّ شعريةً، إن لم يكن أدنى، منزلةً، أو لأنَّ فَهْمَهُمْ لِتفجيرٍ ما للغة الشعرية العربية كانَ مجرد عباراتٍ بلاغية برَّاقة متأنقةٍ أو كان اعتداداً ذاتيًّا نصفَ كيخوتي، مِنْ أجلِ مُطارَدَةِ فِكْرَةٍ نصف ناضجة–من أجل كُلِّ هذه الأسباب العديدة، نادراً ما وجدَ تَحَقِيقُ هذا الافتراضِ الجسورِ، أو لعله لم يجد أبداً، طريقَهُ إلى واقع ''اللغة'' و''القصيدة''الشعري بصورة بارعةٍ أو ملموسة. فهو افتراضٌ انْحَصَرَ، بين أيدي الشعراء وعقولهم، من قبيل الشاعر السوري/ اللبناني أدونيس/ علي أحمد سعيد (١٩٣٠–)، في دائِرَةٍ تَتَمَحْوَرُ حَولَ فِكْرَةٍ- مِحْوَرِيَّةٍ نَظَرِيَّةٍ—بوصفها وَعْداً، إذا جازَ التعبيرُ. هذا ''الوعد،'' أو حتى ''المانيفستو'' (بيان الحداثة)،[1] ألمح بإصرار كامل إلى إسقاط الغرض الذاتي للشاعر، الواقع المبني ذاتيًّا. إن استعماله الوعدي، الدرامي لمفهوم ''التفجير'' مع الإشارة إلى اللغة الشعرية العربية الجديدة (اللغة) والقصيدة بوصفها شعراً وشاعرية (القصيدة) يمر في تدفق دائم خلال كتاباته النقدية الوافرة، خالقة تقدماً مدروساً على وجه التقريب، وهو يصر عليه خصوصاً في كتابه مقدمة إلى الشعر العربي.[2] هنا، نجد، بالنظر إلى القصيدة، وبالمثل إلى اللغة، مصطلح التفجير

---

(١) [علي أحمد سعيد (أدونيس)]، ''بيان الحداثة'' في **مواقف** ١ (١٩٧٩)، ١٤٦.

(٢) أدونيس/ علي أحمد سعيد، **مقدمة للشعر العربي** (بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.' ط٥، ١٤٠٦/ ١٩٨٦)، ص٣٢، ٧٩، ٨٣، ٩٤، ١٠٩، ١١٨، ١٢٣، ١٢٨. وثمة ترجمة إنجليزية للكتاب =

ومفهومه مستعملاً لتمييز الموقف الضروري الجديد نحو اللغة الشعرية الجديدة. وضمن شغفه إلى الحداثة، يجد أدونيس التفجير في رغبة جبران خليل جبران (١٨٨٣-١٩٣٩) في اللغة والقصيدة. فبالنسبة إلى جبران، يبدو التفجير، إن لم يكن ''الحقيقة'' الخاصة به، فإنه على الأقل خميرة أو تخمير. وبالنسبة إلى أدونيس يحرر التفجير شخصيًّا الطاقة [الشعرية] ويجعلها تنفجر،'' وإنها لقوة تأتي من ''بعيد'' وتنطلق إلى ''الأعماق.'' وعلى نحو مختلف بالنسبة إلى الشاعر العراقي سعدي يوسف (١٩٣٤-)، يَهْدِفُ مثل هذا التورط في الحداثة إلى تَصَحُّرٍ بلاغي، إلى تفكيرٍ مُسْتَغْرَقٍ في الكلمة الشعرية، مُتَصَوِّراً أنَّ التفكيرَ المستَغْرَقَ يُعادِلُ الكلمةَ الشعريةَ في القصيدة المادية.[1]

لم يكن محمد عفيفي مطر على هذا النحو، ولا ذاك. فقد أحبَّ أن يبدو كيخوتيًّا بحق، مع ذلك، وبوصفه شاعراً، كان شخصيةً وَقَفَتْ وحدَها، في عُزْلَةٍ حقيقية، وبوعي كامل بغرابة كِفايته: غرابةِ معرفةٍ غيرِ قابلةٍ للاقتراب منها، معرفةٍ مُحَرَّمَةٍ على مصيره الشعري الموحَّد الاتجاه. ويستدعي هذا الاتجاه إلى الذهن شخصيةً شعريةً أخرى لمَّا تَزَلْ مَسكُونَةً بسعيٍ مثلِ هذا نَحْوَ العزلة، ومُكَرَّسَةً له- وأعني بها الشاعر البحريني قاسم حداد (المولود في ١٩٤٨). فقد كان، كما كتب عن قصائده يائير حوري، ووصفها بأنها ''ما وراءَ القصائد.''[2] وفي حينَ لم

=

لكاثرين كوبهام.

Adonis, *An Introduction to Arab Poetics*, trans. Catherine Cobham (London: University of Texas Press, 1990).

(١) انظر على وجه خاص قصيدة سعدي يوسف اللافتة للانتباه **كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة**، في يائير حوري، **شعر سعدي يوسف: بين الوطن والمنفى**،

Yair Huri, *The Poetry of Sa'dī Yūsuf: Between Homeland and Exile* (Sussex: Academic Press, Brighton, Portland, 2006), pp, 210-216.

(٢) يائير حوري، '''الملكة التي تخدم العبيد': من السياسات إلى ما وراء الشعري في شعر قاسم حداد،،''
=

يستعمل حداد المصطلح الأدونيسي **تفجير اللغة**، فإنه يرغبُ بعدُ في افتداء شعرية اللغة—ليس عبر شاعر آخر، ولا في مجتمع نموذجي خلاصي جمالي، لكن في لغته هو الخاصة: لأنها لُغَة ''تستثير،'' إذا كان لها أن تُصْبحَ شعرية.(١)

وربما ثمة صوت شعري، على نحو مختلف، أكثر بُعداً، صوتُ الشاعر الإسباني خوان رامون خمينيز (١٨٨١-١٩٥٨)، في مرحلةِ تمجيدهِ النظري لـ**الشعر الخالص**،(٢) تَطَلَّعَ إلى أن يكونَ الشعرُ في ''الذروة'' من نقائه، حتى لو

=

Yair Huri, "`The Queen who Serves the Slaves`: From Politics to Metapoetics in the Poetry of Qāsim Ḥaddād," in *Journal of Arabic Literature* 34, no. 3 (2003): 258.

[وتركز المقالة على أن أحد التحولات المهمة في سيرة هذا الشاعر هي انتقال الشاعر من الشعر اليساري الملتزم في السبعينات نحو شعرية حداثية عالية في الثمانينات والتسعينات. ويميل حداد، متأثراً بأدونيس، إلى أن ينعكس على تيمات ما وراء شعرية في أعماله المتأخرة – تيمات من مثل استكشاف العملية الإبداعية، القصيدة بوصفها خالقة لعالم جديد، الفجوة المتأصلة بين اللغة وتجربة الشاعر الشخصية والشعرية، إلخ. ويتناول حداد هذه التيمات من خلال استعمال أسلوب شعري مبتكر ونغمة قاتمة الظلال، وينجح في لفت انتباه القارئ إلى تعقد شعره وجِدَّتِه-المترجم].

(١) يائير حوري، ''الملكة التي تخدم العبيد،'' ص٢٦٩-٢٧٩. وعلاوة على هذا، يشعر المرء في شعر قاسم حداد كيف اقترب هذا الشاعر الحداثي بامتياز من إغناء اللغة الشعرية العربية الحديثة واستثارتها أو (تفجيرها)، على سبيل المثال، في تعددية معاني 'التخيل' / 'الخيال' عن طريق المُخَيِّلَة والمُخيلَة، ومن خلالهما من أجل خلق تحقيق غير متوقع للصور-وهي شيء جد نادر في إنجازات الشعر العربي الحديث الشعرية الأسلوبية. انظر محمد عبد المطلب، **شعراء السبعينيات وفوضاهم الخلاقة** (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٩)، ص٤٩-٥٢، ٥٨-٥٩.

(٢) وهكذا هو الأمر، عندما يتعجب خوان رامون خمينيز (في ترجمتي [الإنجليزية]):

أيها الذكاءُ، أعطني
الاسمَ الدقيقَ للأشياء!
كي تكونَ كلمتي
الشيءَ نفسَه،

=

انتهى إلى أن يكون في النهاية ''مَنزوعَ الموسيقى،'' مُطَهَّراً من كلِّ ما كان يَعُدُّهُ غَيرَ جوهري بالنسبة إلى الكلمة الشعرية، لِيَصِلَ وحسب إلى ''القصيدة المطلقة''- وهو شيء كان يطالب به عندما كانت الرمزيةُ الفرنسيةُ لمَّا تَزَلْ تَحْلُمُ بـ''الزهور الموسيقية.'' وفي عبارات [تنطق بلسان] خمينيز نفسه، يحكي المشرف على نشر أعماله أوجستين كاباليرو، أن الشاعر كان ''قد تَصَوَّرَ أنه في نقطةٍ ما سوف يَصِلُ بعمله إلى حكم نهائي بالكمال المطلق لكتاب كل صفحاته بيضاء.''(١) مثل هذه هي، أو كانت، نتائج وإسقاطات دخول هذا الشاعر إلى **نهاية عصر** الحداثة التي لم تَرَ سوى ''ذاتها'' بوصفها الموضوع الشعري والجمالي الأقصى. وارتداداً على طول موجة هذا التدفق الوجودي جماليًّا، كان خيمينيز كذلك شديدَ الانتباه إلى الحقيقة المطلقة المبرَّزَة للكلمة الشعرية.

كان محمد عفيفي مطر، أيضاً، هناك ليجدَ القصيدةَ الاستثنائيةَ والكلمةَ الاستثنائية، والتي يمكنُ تصنيفُها في العربية، في صياغة نقدية-نظرية معاصرة، فقط في كلمة **قصيدة**، وهي كلمة ينبغي أن تعني بالنسبة إلى الشعراء العرب المحدثين

=

وقد خُلِقَ مِن جديد على يَدِ روحي.

خوان رامون خمينيز، **كتب الشعر**، تحرير أوجستين كاباليرو،

Juan Ramón Jiménez, *Libros de Poesía*, ed. Agustín Caballero, (Madrid: Aguilar, 1957, pp. LVI-LVII.)

(١) خمينيز، **كتاب الشعر**، (ص LXV). وهذه هي عبارات المحرر أوجستين كاباليرو. لكن انظر هذه الأبيات، التي يدعوها يائير حوري ''قصيدة ... حداد في شكلها ما قبل المكتوب'':

أَمامَ الوَرَقَة

أَقِفُ مَذهُولاً مُباغَتًا

مَنْ يجْسُرُ عَلَى كَسْرِ هذا البَياضِ الجَميل

حوري، ''الملكة التي تخدم العبيد،'' ص٢٦٠. [وقد أثبتنا النص العربي للقصيدة القصيرة هذه، وعنوانها ''سطوة/ محاولة أولى''-المترجم].

فقط - وتقريباً اصطلاحيًّا- ''الشعر المطلق،'' الشاملَ كليًّا، المتصوَّرَ من خلال ''القصيدة المطلقة.'' هنا ربما كان مطر قد استمعَ إلى منافس ثالث، الشاعر الأمريكي والاس ستيفنس (١٨٧٩-١٩٥٥)، الذي في أثناء محاولته الحصولَ على القصيدة المثالية، عَثرَ على العنوان المثالي لقصيدة من هذا القبيل، ''بدائيٌّ مِثلُ فَلَكٍ،''(١) أي الهندسة المستحضرة لمطلقٍ، فـ ''بدائي،'' أي شكل أصيل مختزل- ذاتيًّا للكمال، وفيه ستكونُ بدايةُ القصيدة-بوصفها-شكلاً متناهياً مثله مثل نهايتها، كلاهما ''مثالي'' و''**بدائي**''-قصيدةٌ تَعْرِفُ ذاتَها بوصفها قصيدةَ مَعْرِفَةٍ داخلية، ما رواءَ شعرية وقد صاغ والاس ستيفنس المسألة في قوله، ''إنَّ القصيدةَ المركزيةَ هي قصيدةُ الكل (vii, 1)، و''نحن لا نُبَرْهِنُ على وجود القصيدة (ii, v. 1)،'' ومن ثَمَّ كذلك، على نحو ما هو مُرَوِّعٌ تقريباً، مُقَدِّماً شيئاً من قبيل علم اجتماع وسيطٍ للنوعية الشعرية التي ينبغي التغلبُ عليها:

إنها شيءٌ يُرَى ويُعْرَفُ في قصائدَ أقلَّ.

إنها انسجامٌ هائلٌ، بدرجةٍ عالية يُخَلِّفُ وراءه انطباعاً قويًّا

قليلاً وقليلاً، فجأةً،

نَفَسٌ لحركات متسارعة،

يسري الوجود، يَتَّسِعُ-وكان هناك (ii, 2-8)'' [التأكيد من صنعي].

في هذه النقطة، ''قليلاً وقليلاً، فجأةً،' يدرك المرء، يشعر المرء، كما لو كان والاس ستيفنس يتكلم بكلمات عفيفي مطر بإحساسه المندفع إلى قصيدة-القصائد لديه، **القصيد**، أو كما لو كان عفيفي مطر تكلم بكلمات والاس ستيفنس، حيث

---

(١) هولي ستيفينز (محررة)، **النخلة في نهاية العقل، قصائد مختارة ومسرحية،**

Holly Stevens, ed. *The Palm at the End of the Mind, Selected Poems and a Play by Wallace Stevens* (New York: Alfred Knopf, 1971), pp. 317-320.

انظر كذلك، على سبيل المثال، في خيمينز، القصيدة التي بعنوان ''هذا المدار المفتوح'' (**كتاب الشعر**، ص١٣٥٨-١٣٥٩)، القصيدة رقم ١٧ من مجموعته **حيوان فوندو**، تعود إلى سنة ١٩٤٩.

تصبح القصيدة المركزية في الحقيقة قصيدة الكل، و ''قصيدة واحدة تبرهن على الأخرى وعلى الكل / من أجل الرجال المستبصرين الذين لا يحتاجون إلى برهان (iv, 1-2)،'' وتستمر المعرفة-الذاتية لل''**القصيدة المركزية**'' في تمثيل ذاتها مثل فلك: ''كما لو كانت القصيدة المركزية أصبحت العالم (v, 8) / والعالم القصيدة المركزية، كل منهما رفيق / للآخر ...'' (vi, 7).'' لكنه معروف لدى الآخرين.

إعادة صياغة تأملية: طردية محمد عفيفي مطر المركزية

لكي نَصِلَ إلى فَهْمٍ عفيقي مطر **لقصيدته الجوهرية**،-أو إلى متوالية قصيدة طويلة لمَا وَراءَ الشعر—علينا أن نَتَحَوَّلَ إلى طرديته، إلى قصيدته عن ''صباح الصيد'' لديه في كُلِّيَتِهِ، إذ لا يزال الشاعرُ يحتفظ، مع ذاكرةٍ غيرِ مُدَّعِيَةٍ للذخيرة العربية من الشاعرية والأَوَّلِيَّات الشكلية، بشفافيةٍ غيرِ مُتَذَبْذِبَةٍ لنوع الطردية. لقد أصبحت الطردية بالنسبة إليه، قصيدة ميلاد **القصيدة الجوهرية** لديه. ففيها يكشفُ الشاعرُ عن نفسه بوصفه تجَلِيًّا للميلاد الحيواني والغريزة:

بِمُشْتَبَكٍ من بَداهاتِ دهشته كان يطلع

من طينه نَيِّئاً باحتشاد غرائزِه، [السطران ١-٢]

لكنه كذلك، شكليًّا، بوصفه شاعرَ-**نَوْعٍ مُعْتَرَفٍ** به، وبالضرورة، **مولودٌ** في تراثِ **صباح الصيد**، الذي لمَّا يَزَلْ مُنْتَسِباً إلى امرئ القيس، ومن ثَمَّ فيما قد أصبحَ، بعد امرئ القيس، قصيدةً ونوعاً مبرمجين شكليًّا،[1] وقُدِّرَ لهما أنْ يَعيشا حَياةً مُثمِرَةً من الصور، والاستعارة، وفي النهاية، من ما رواء الشعر الممكن.[2]

(١) من أجل وضع عبارة امرئ القيس، 'وقد أغتدي،' في مكانه من المبادرة، والتعريف السائد، لنوع الطردية، انظر سلسلة من مقالاتي عن الطردية من الحقبة الأموية إلى الحقبة العباسية، في مجلة الأدب العربي، وخصوصاً ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''طردية ابن المعتز: اختراق الغنائية،'' في **مجلة الأدب العربي**، مج٤١، رقم ٣ (٢٠١٠)، ص٢٢٢-٢٣٦. [المترجمة في الكتاب الراهن-المترجم].

(٢) لكي نسهل على أنفسنا وجهة نظر ما وراء الشعر العربية الحديثة بوصفها تياراً لما وراء الشعر ليس له =

في قسم المقدمة لطردية محمد عفيفي مطر، والتي تُعَدُّ بُنيويًّا الجزءَ الأول من قصيدةٍ تَتكَوَّنُ من أربعة أجزاء، يُمسِكُ الشاعرُ بنا أسرى في المجال الشكلي للاستعارة - لكن فقط على نحو مَرِنٍ، إن لم يكن على نحو مُسْتَفِزٍّ. أو على الأحرى يبدو مجالُ الاستعارة لديه مشحوناً على نحوٍ مُتَنَوِّعٍ بمعانٍ متصارعة ومتكاملة إلى درجة تظهره الصائد لـ''صباح الصائد،'' على هذا النحو [وقد أَلقَت عليه الشمسُ رِداءَها](*)

فاستضاءتْ مع الشمسِ صَيحَتُهُ وخُطاهُ،

وشَقَّتْ مِرائي الخليقة ..

أسماؤُها انكشفتْ

واشتباكاتُ إيقاعها انفضحتْ .. [السطور ٣٠-٣٤]

هنا نكون قد تجاوزنا جبهةَ استعارةٍ مُعَزِّزَةٍ للصورة وحسب، أو جبهة استعارات، وندخل إلى ما وراء الشعر: التي ''أسماؤها انكشفت،'' فما الذي جعل ''اشتباكات إيقاعها انفضحت؟'' ومرة أخرى، وإن كان من طبقة أخرى: ما =

أن ينفصل من التدفق الواسع لوجهة النظر الذاتية الشعرية في تشكيل الشعر الغربي الحديث بالمثل، أقترح قراءة مقالة عايدة أزوقه، ''ما وراء الشعر بين الشرق والغرب: عبد الوهاب البياتي ومنشئو ما وراء الشعر الغربيون،''

Aida O. Azouqa's article "Metapoetry between East and West: ʿAbd al-Wahhāb al-Bayātī and the Western Composers of Metapoetry," *Journal of Arabic Literature* 39 (2008): 38-71.

وبمعنى أكثر إحاطة، مع اهتمام خاص بأدونيس/ علي أحمد سعيد، فإن الفصل الافتتاحي من أطروحة الدكتوراه للباحثة هدى ج. فخر الدين، **من الحداثيين إلى المحدثين: ما وراء الشعر في العربية،**

Huda J. Fakhreddine, *From Modernists to Muḥdathūn: Metapoesis in Arabic*, Indiana University, 2011, Chapter 1, pp. 5-43.

(*) [هذه العبارة من إضافتي، وهي تعود لطرفة بن العبد بالطبع، وذلك لإدخال عبارة المؤلف إلى بيت عفيفي مطر هنا بصورة مرنة-المترجم].

''كينونـةُ'' الطريـدة التـي يـشتهيها الـشاعر/ الـصائد، ''التـي تتقلَّـبُ بـين الـسموات والأرض ..،/ أمْ محَـْضَ أسـمائها؟'' [الـسطور ٤٧-٤٨] هكـذا مـن بـين طبقـات مجازية عديدة،

يعلو ضبابُ حِوار تَفَتَّحُ بين جدالاتِهِ الروحُ،
ينجرفُ الكونُ من راهنِ الحسِّ حتى
أقاصي التذكرِ والحلمِ ..[السطور ٤٩-٥١]

لا يزال ما يأسرنا إلى حد كبير جزء من تراث شعري قـديم، ''المقطـع'' الأول من القصيدة الذي يختتم: وهو في ذاته تقريباً قصيدة طردية قابلـة للتـأطير، مـصحوبة بحقل (قديم) من الخيال. فأين ومَنْ هو صائد القصيدة الذي تـيقظ وسـط ''مـشتبك من بداهات دهشته''؟ وإلى أين تشير استعارة صباح صيد تنبئي مثل هذا؟

ما يلي إذاً هـو الجـزء ١ الفعـلي مـن القـصيدة - بعـد هـذه المقدمـة القويـة لكـن المحيرة شكليًّا، والتي ظهرت، في حد ذاتها، في شـكل مقطـع طرديـة-مـؤطِّرة لبنيـة القصيدة الكلية.(١) لقد كان مقصوداً بها أن تعطي إجابة - أو بالأحرى إجابات عديـدة

(١) قـد يبـدو عفيفـي مطـر محيِّراً، أو حتـى ببـساطة مثيراً للبلبلـة، في بـسط طرديتـه ''عـدديًّا'' بطريقتـه 'المتوحشة' في التفكير النافذ (الشفاف)، وعلى المرء أن يفترض أنـه يفعـل الـشيء نفسه في بنـاء هـذه الطردية. أما التكهنات النقدية حول هذا الموضـوع (والحالـة) فينبغـي مـن ثـم أن تظـل مفتوحـة بـشكل مشروع. وتندرج بطريقة مـشابهة عـلى نحـوٍ كـافٍ، وإن لم يكـن بـصورة موازيـة تمامـاً، **رباعيةُ الفـرح، قصائد لمحمد عفيفي مطر** [لندن: ريـاض الـريس، ١٩٩٠]، وهـي أقـرب إلى أن تكـون مجموعـة مـن القصائد. وقد ترجمتها إلى الإنجليزية فريال غزول وجون فيرليندن،

Ferial Ghazoul and John Verlenden , *Quartet of Joy*, Fayetteville: The University of Arkansas Press, 1997.

كذلك فإن معنى الـ''رباعية،'' حتى وإن كان محدَّداً تحديداً صـائباً في هـامش شـارح ملحـق (ص٦٩) فيما يشير إلى العناصر الأربعة في الفلسفة الإغريقية العتيقـة، يـشير كـذلك بحماسـة زائـدة، مـن خـلال مجـرد العنـوان ''رباعيـة،'' إلى تـأثيرات إليوتيـة، في الوقـت الـذي يمكـن أن يرجـع النقـاد العـرب الـ''رباعية'' إلى تأويلية عربية إسلامية بحتة. ولكن هذا لما يزل يتركنـا، مـع ذلـك، مـع الـسؤال مـا قبـل =

دقيقة، مؤقتة وجدتْ مأوى لها في ''أقاصي التذكر والحلم.'' وهكذا فإن الصائد، الذي هو الآن، كما لو كان أمام أعيننا، وبحيوية، يتحولُ إلى شاعر يسعى إلى صيد هذه الذاكرة وهذا الحلم. وأمامه، محمولة برياح مرور الوقت المدرك تقريباً بصورة ملحمية، معلقة في هبوبها:

مَرَّتْ رياحٌ وَهَبَّتْ بلادٌ وأروقةٌ بُنِيَتْ وهَوَتْ

والمدائنُ مصْفُودَةٌ في مقاوِدِ أشكالها

والخرائبُ زاهيةٌ .. [السطور ٥٢-٥٤]

هنا، يبرز الشاعر، بوعي كامل، تقريباً مفاجئ بالسؤال عن ''مَن'' و''ماذا'' الخاص به، من وسط هذه ''الخرائب الزاهية'':

أنت – يأيها الشاعرُ المنتشي بالخرائب والذكريات –

وحيدٌ وجمجمةُ البحر قد فَغَرَتْها الرياحُ على

=

السقراطي، وربما الفيثاغورثي عن العنصر الخامس الذي يقود، بعيداً عن العناصر الأربعة (الأرض، الماء، الهواء، النار) إلى ''العنصر الزائد'' الخامس للوعي، ''الجوهر الخماسي،'' المعلَّق، الحاسم. وهذا (على الأقل) مشكوك في (قدرته على) التدليل على حضوره الشكلي في قصيدة بعينها من قصائد محمد عفيفي مطر، ''**كتاب المنفى والمدينة**،'' حيث يصر الناقد على تسمية ''الجزء'' الخامس جزءاً من ''**الذاكرة الشعرية للعربية**،'' وليس مجرد نوع من ''العددية.'' هنا، مع ذلك، ينبغي على الناقد أن يتذكر (في المقام الأول) ''الجوهر الخامس'' ما قبل السقراطي. وقد يساعدنا هذا كذلك بصورة متخيلة على شرح القسم الأول، غير المرقَّم، المعلَّق من قصيدة عفيفي مطر، **طردية**. [انظر محمد صابر عبيد، **صوت الشاعر الحديث**، (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٧)، ص١٢٣-١٢٧ (وخصوصاً).] لقد سعى مثل هذا العمل المتخيل المنطوي على جهد إلى إعادتنا إلى الشذرة ''الأولى،'' غير المرقمة من طردية عفيفي مطر، والتي تتصل فيها هذه الشذرة بالعنصر ''الخامس'' الجوهري البنيوي للقصيدة بكليتها. [انظر رسالة ماجستير بعنوان، ''**الرباعيات الأربع لإليوت ورباعية الفرح لمحمد عفيفي مطر**،'' لياسمين مطاوع، قسم الأدب المقارن ـ الجامعة الأميركية، بالقاهرة. وقد صنع فيلم تسجيلي عن حياة عفيفي مطر بعنوان ''رباعيات الفرح'' وعرض في تأبينه بالقاهرة بعد أسابيع من وفاته-المترجم].

الرمل وانتشرتْ طَمْطماتُ الدهور مُفَتَّتَةً

في اهتراءات المحارات

تَعْقِدُ أحْبُولَةً من مجازات فُصْحاكَ

تنصبُ أفخاخَ شِعْرِكَ عَلَّ الطرائدَ تأتيكَ طَيِّعَةً ... [السطور ٥٥-٦٠]

الصائد الآن هو الشاعر، وظاهراً في موقف [عقلي وعاطفي] مجُمَّد، يخاطب ذاته بشكل مباشر:

قصيدُكَ مُحْتَدمٌ في حطام المنارات والسفن

المتفككةِ، الوزنُ تفعيلةٌ من جنون الدم المستباحِ

وصلصالُ أشكاله من رُغام الهزائم .. [السطور ٦٢-٦٤]

لكن كل هذا بلا جدوى. فالاحتدام المتوهج فشل أمام ''تفعيلة من جنون مستباح.''

وأحطابُكَ انتشرتْ والجُذاذاتُ من خشب الروح تَقْدِمةٌ

للقرابين والصيدُ منلفتٌ في براح القصيدْ .. [السطران ٦٩-٧٠]

فهل إذاً نكون قد وصلنا إلى الحد الفاصل بين الوعد والفشل المتصوَّر من قبل والاس ستيفنز، الذي بالنسبة إليه يكون وجود ''القصيدة الجوهرية،'' أو على الأقل ''وجود الكل''—على نحو متراكم مثل هذا—مُبَرْهناً عليه أو مُنْقَذاً؟ إن محمد عفيفي مطر أقل نزوعاً إلى قبول تشاؤمية والاس ستيفنس المتسامحة. فبالنسبة إليه لا يحمل ''براح القصيد'' إنقاذاً—كما لا يحمل أبداً عزاءً للصائد.

مع هروب الطريدة، يصل الجزء ١ من هذه الطردية الهائجة، والذي مَثّلَ زَمَنَ ''صباح الصائد'' وفضاءَه، إلى تحَقُّقٍ سوداوي تقريباً، وختامي. وفي هذه النقطة من قصيدة محمد عفيفي مطر العنيدة، والتي هي الآن أكثر إلهاماً-ذاتيًّا، لا يزالُ الشاعرُ هو الصائد. إنه يوجد تحت رحمة ''الاستعارة-الإطار'' في عنوان القصيدة المقرَّر اشتقاقيًّا، والتي ينبغي فيها أن يمثل دور واقع رؤيته-الذاتية الما وراء شعرية.

في الجزء ٢- والذي هو الصيد-الذاتي لقصيدته، في استثارة للعواطف،

يسمح الشاعر بمتابعة غير القابل للمتابعة. إنه يدعو إلى 'تأمل'

حطام الخراب المقفّى البهيَّ الجديدْ

ورمِّمْ قوافيكَ بي وانتظرْ في مداخل شطآنك المبهماتِ

وأمواجك المرْسَلات

وذَهِّبْ موازينَ صيْدكَ .. [السطور ٧٢-٧٥]

لكنه كذلك يُصَرِّحُ بأن لا شيءَ هناكَ له كي يَصيدَهُ

ولا صيدَ لي – في صباح الخليقة هذا – سوى

غمغماتِ الدويِّ وثرثرةِ البحرِ .. [السطران ٨١-٨٢]

--ربما [كان الصيد] حكايات وحسب تخبر بها الروح، أو حكمة صوت الخراب. لكن حتى هنا، فإن كل شيء قد تحول إلى خرائب جوفاء وأقنعة للفخاخ:

فيأيهذا القصيدْ

كلانا يخاتلُ أخيلَةً .. [السطران ٩٧-٩٨]

إن ختام الجزء ٢ من الطردية، حيث صباح الصائد قد مضى بالفعل، مجهداً، هو كذلك، ببداهة كبرى متعاقبة، موتيف الانتقال إلى الجزء ٣ من القصيدة، حيث يصبح تساؤل الشاعر-الصائد أكثر مساءلة-ذاتية:

أينا صيدُ هذي الظهيرة؟!

شمسٌ تُسَنِّنُ حربتَها في الجبينْ

ورملٌ يجُرِّرُني في نداءاته [السطور ٩٩-١٠١]

إن صباح الصيد، والأمل في الفوز بفريسته الطريدة، قد كان فقط توهماً. فتوقيعة إثر توقيعة من خيبات الأمل الخيالية تتلاحق. وقد استمع الشاعر-الصائد إلى الزمن. ولقد أمسك بمحارات البحر على سمعه. وجاءت أصوات من بعيد:

المجامع معقودة الحلقات على حكمة

الأقدمينْ

جدالاتُ رحالةٍ وفلاسفة،

وعويلُ ممالكَ تفنى وهَزْجُ ممالكَ تعلو بكل اللغات،

طنينُ القراءات ينقضُّ فاتحةً بعد فاتحةٍ والفتوحُ

تصلصلُ ما بين جغرافيا النفس والروحِ، [السطور ١٠٤-١٠٨]

يتبعها جامعون للأعشاب، بيطريون، أهل مخارق، سابلة الطب، كتاب أحجبة وأحاج، وقراء نوء وبخت، وحذاق كيمياء، ورصادة للطوالع، ومساحة لحدود السموات والأرض، وحراس أقنية وفصول،

أراجيز أدعية وانشقاقات رأيٍ وترصيعُ

ديباجة وهوامشُ عَنْعَنَةٍ وشروحٍ، [السطران ١١٤-١١٥]

لقد استغرق الشاعر في كل هذه، بوصفها تراثاً، بوصفها حضوراً مفرطاً من حوله طوال الوقت. لكنها لم تكن الطريدة الموعودة لصباح صيده. وبعد أن تستنفد ابتهالاتهم، يسأل الشاعر نفسه مرة أخرى:

فما أنتَ مَنْ أنتَ يأيها الحيوان المفتَّتُ

وَشْوَشَةً وكلاماً مخارجُه تتقطَّعُ بين

الهشاشات والخُلْفِ!!

من أنتَ يأيها الوحشُ؟!

لا صيدَ لي في ظهيرةِ هذا الجنونْ

سواكَ .. [السطور ١١٥-١٢٠]

لقد مضى وقت طويل منذ أن استنفد الصباحُ العنيفُ للصائدِ قواه. وفي الجزء ٤ الختامي للقصيدة، يقف الصائد على ظمأ ودم. وإهاب الغزالة زق سقائه بلا قطرة، وماء البئر غائر في الأرض، و

شمسُ أصيلٍ تُفَتِّتُ فخارَها الذهبيَّ وتذروهُ، [السطر ١٢٥]

يركض الصائد، يرى نبع ماء. وفي ماء المطحلب الأخضر يمدُّ إهابَ الغزالة. وهنا فإن على الـ-''هو'' الساردة أن تبقى مخلصةً لعواطف الشاعر الخاصة بـ''الأنا'':

أسمع طَقْطَقَةَ العظمِ
والروح ينفخُ أعضاءَها، تستوي جسداً
يَتَفَلَّتُ من بين كفيَّ تاركةً نبضَها وسخونَتَهَا، [السطور ١٢٨-١٣٠]

وتختفي الغزالة (الطريدة)، في ظهورها الشاحب، إلى أفق مجهول، في مواجهة غسق جديد وبعيد، حيث

طائرُ برقٍ يخطُّ هوامِشهُ [السطر ١٣٢]

حيث ''الغزالة بارقةٌ تَتَقَصَّفُ بين مسالك عشبٍ'' وتنتهي إلى غابة من الظلام، والآن فقط، كل من القصيدة والطريدة يحصلان على نصيب متعادل من الحضور المباشر:

فيأيُّهذا القصيدْ
لهذي الطريدة مَنْ غيرُ إيقاعِكَ المنتشي
ببروق البدايات والوحي؟!
فانصبْ فخاخَك واشحذْ أسنَّةَ صمتكَ
عَلَّ الطرائدَ تأتيك طَيِّعَةً
أيُّهذا القصيدْ .. [السطور ١٣٥-١٤٠]

ملخص نقدي

فيما تنتهي طردية محمد عفيفي مطر بعبارة ''أيهذا القصيد!،'' تصبحُ استعارتُها ما رواء الشعرية المستوعبة لها بكليتها، أو لنقل إنها تصبحُ تَشبيهَها، أو أمثولَتها (أليجوريَتها). وليس عفيفي مطر، في سياقه الأدبي المصري المعاصر، ''شَبيهاً'' بحداثي[وأنما هو في جوهره حداثيّ. ويَطرَحُ الشاعرُ زعمَه الأقوى والأكثر إقناعاً ربما بشَغلِهِ مَكاناً مركزيًا في الحداثة العربية، وخصوصاً المصرية. ولا يكون هذا إلا من خلال طرديته وخلال استعدادهِ ليأخذَ على عاتقه العبءَ الشكلي الكلاسيكي والتاريخي لعنوان قصيدته. لهذا ففي تحَدِّيهِ الكلاسيكيةَ النوعيةَ

الراسخةَ بعمق، والتي تَفترِضُها قصيدتُه، كونها تَبدأُ بشعور الإشفاق الدرامي تجاه شيء ليس سوى استحضارٍ مُعتِم لوعي بعبارة امرئ القيس 'وقد أغتدي'[1] المدفونة بعمق، وبتوتر متناقض ظاهريًّا، فيما تظلُّ عبارةً كلاسيكيّة مَرِنَةً، بانطوائها على مبدأ دينامي لانطلاق الصائد في الصباح الباكر. وهكذا فإن المعيار الملزمَ والمسارَ الموضوعاتي للقصيدة، بوصفها طردية، وكذلك بوصفها الموقف الشخصي للغاية ما وراء الشعرية للشاعر الحديث، يكونُ قد تَأَسَّسَ.

إلى أيِّ حَدٍّ يَبتَعِدُ أو يَقتَرِبُ ''انطلاق'' صائد عفيفي مطر في صراعِ صَيدِهِ، مِن عبارة امرئ قيس 'وقد أغتدي'؟ لا تَبدأُ عبارةُ الشاعر الحداثي ذاتُ البقايا الغنائية للغدو في صباح الصيد بنغمةٍ غنائية لكنها بالأحرى تُنذِرُ بنغمة مُهدِّدَةٍ تقريباً:

بِمُشْتَبَكٍ من بَداهات دهشته كان يطلع
من طينه نَيِّئاً باحتشاد غرائزِه،
عتمةُ الليل كانت مشيمتَه،
بين أسنانه هَبْلةٌ من دماء البهيمة [السطور ١-٤]

وفيما يلي ذلك، لم تَعُد غنائيةُ بداية القصيدة الفعلية تَنتمي إلى امرئ القيس أو تَتَّكِئُ عليه، وإنما تَدينُ بتردُّدِها الرشيق في الجوِّ النفسي والإحساس الشفاف للصورة الغامرة للتعجب مِن سَير آيةِ الليل:

---

(١) أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري، **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط٢، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٩)، ص٨٢ (البيت ٥٣). أما شاعر الطردية العباسية، فيما يحاكي البيت ٥٣ من معلقة امرئ القيس ويستخلص منه كل ظل من غنائيته الممكنة، فكان عليه كذلك أن يكون واعياً بـ''الغنائية'' الأخرى لأبيات امرئ القيس ٤٤-٤٨، بما أن هذه الأبيات ''المظلمة'' الغنائية تقدمت عن قرب البيت ٥٣ ''المصيري.'' أما الآن، في زمن عفيفي مطر الغنائي المعكوس بشكل كلي، فينبغي أن نستعمل هذا البيت نقديًّا للحفاظ على هذا السياق، الكامل، المظلم للوعي الشاعر الحديث بغنائية-الطردية الضيقة (البيت ٥٣) بدينه لمصدر-الدين الموسَّع. انظر فيما بعد، أدناه، هامش ١٧.

والفجرُ يدنو برقش الندى والغصونْ
مشتْ آيةُ الليل حافيةً
في ذرى الموج،
وانتثرتْ
فوق حصباء من صدف ومحار
ورمل بلا آخر، [السطور ٥-١٠]

إلى الشعراء العباسيين الممارسين لهذا النوع الشعري، في مكان ما بين علي بن الجهم وابن المعتز.(١) إنَّ عُيونَ الصائدِ الجديدِ، اللا بَدَوِيِّ تَنفَتِحُ في جَهلٍ أَعْمَى ورُعْبٍ:

وَجهُهُ اخضَلَّ بالظلمات الشفيفة،
برق بعيدٌ يشقُّ الخطى
في متون الخليقة،
عيناه من غشية الحيوان مُفَتَّحَةٌ
في العمايات والرهبةِ،
البحرُ دمدمةٌ للغوايات مبهمةٌ، [السطور ١١-١٦]

وحينئذٍ، مع اتساع مجال ضوء الصباح، صوت عواصف صيحة كونية للشاعر،

عصفُ غناء وصيحةُ كونٍ يُفيقُ من الظلمات إلى
أوَّلِ الخوفِ والصرخةِ البكرِ [السطران ٢٤-٢٥]

وفي هذه اليقظة للصائد والطريدة، ذات الإيحاءات بالميلاد والعشق الأولي، لا يزالُ صائدُ عفيفي مطر، بصرف النظر عن مَدَى تحَفُّزِهِ، على مسافة مترددة،

(١) انظر ي. ستيتكيفيتش، ''طرديات ابن المعتز،'' وخصوصاً فقرة ''مناقشة ختامية: نحو هوية الغنائية في طردية ابن المعتز: التناقض الظاهري العرَضي لعبارة 'وقد أغتدي'.'' [ص٢٣٧-٢٤٤ من الأصل الإنجليزي].

متنوعة من بيت امرئ القيس ٥٣، ''والطير في وكناتها.'' وحينئذٍ فقط، فإن الصيد الفعلي، أو السباق، ''عُريانَ مُستَوحِداً،'' يَبدأُ، كما لو كان مُتحَرِّراً من الاعتمادات الموتيفية العتيقة والشكلية. لقد أصبحت الطريدةُ الآن حاضرةً بشكل كلي في هروبها المذعور:

فاندلعتْ شهوةُ

الصيدِ واندفقتْ من بداهات دهشته ألفَةُ

الوحشِ والطير فابتدأ الركْضَ عريانَ مستوحداً

خلفَ أسرابها واندفاعات قطعانها ومسابعها [السطور ٢٦-٢٩]

محمد عفيفي مطر وسؤال صعوبة اللغة الشعرية

يُبدي قُرَّاءُ شعر محمد عفيفي مطر، سواء أكانوا قراءً عاديين أو محنَّكِينَ، ملحوظةً واحدةً تبدو قاسية، من حيث المبدأ، وينبغي أن يُنظَرَ إليها في حدود كونها ما قبل نقدية أو مُتَمَلِّصَةً في فحواها النقدي غيرِ المحدَّد بالمرة حول ''صعوبة'' شعره أو ''غموض'' هذا الشعر. ومع ذلك، فإن هذا النمطَ من الملحوظات، المعروض بخِفَّةٍ، يؤدي إلى سلوك معادل في خِفَّتِهِ تجاهَ مشكلةٍ نقدية جادة لا تتعلَّقُ فقط بـ''صعوبة'' شعر عفيفي مطر على وجه التحديد، وهي صعوبة لم تَلقَ بالكاد تأكيداً، أو بَدَتْ في حاجة إلى مثل هذا التأكيد. وعلاوةً على هذا، فإنها تمَتَدُّ كذلك باتساع أكبر، وتنطوي على صعوبة نمطية، ومن ثم على عدم شفافية في معظم الشعر العربي الحداثي. هكذا يُصبحُ هذا تقريراً متسرِّعاً وخطيراً، وإن كانَ لا يَزالُ ما قَبلَ نقديٍّ في نوعيته. فما هي أو أين تَكمُنُ صُعوبَةُ الشعر العربي المعاصر، الحداثي على وجه الخصوص، المفترضة، أو الحقيقية؟ أما الإجابة عن ''ما هي'' فيمكن أن تَقعَ في مجال الشعر المعاصر/ الحداثي غير المعتاد على واقعِ الموضوع والذات الموضوعاتية، الواقعين بَعدُ في مرحلة الاستكشاف، أي على الشيء والإنسان- الـ''هو [غير العاقل]'' و''الأنا.'' أما الإجابة عن ''أين'' مجال الواقع، فإن

الشاعر العربي الحداثي المعاصر نفسه-بأدواته المنتجة للشعر- يصبح في هذا المجال **العلامة** *faber* الحقيقية، للغة الشعرية الجديدة بلا قيود والتي كثيراً ما دار الحديث حولها، أو بالأحرى حُلِمَ بها- حتى ولو لم تكن ''جديدة'' إلى درجة الجسارة.

إننا نعرف ماذا كان يعني في الحقبة العباسية الأدبية (الشعرية) بالنسبة إلى الشعراء، الذين كانوا لا يزالون كلاسيكيين، حتى وإن كانوا، على وجه التحديد، 'محدثين'، أن يختاروا لأنفسهم شعريةً ما ولغةً شعرية ما، يواجهون بها مُعضِلَةَ الاختيار، أو معاناةَ اختيارٍ ما كان له أن يصبح شعريتهم ''الجديدة'' (البديع). فبالنسبة إلى شاعر مثل أبي تمام،(1) كانت مسألة الاختيار لـ''ماذا'' و''أين'' (بوصفهما اختيار/ ين) غالباً ما تكون جسورة وابتكاراً شخصيًّا، لكنها كانت لا تزال إلى حَدٍّ كبير داخلَ المعيار الحصري بشكل كلي لمسألة شعرية مُحاطٌ بها على نحو واضح ومطروحة سلفاً هناك، ''موجودة'' ومدعومة من قبل تقليد أدبي راسخ ولهذا فهو متماسكٌ ذاتيًّا وقادرٌ على الدفاع عن نفسه. أما بالنسبة إلى الشعراء العباسيين الآخرين دون أبي تمام، فلم تكن الاختياراتُ إشكالية إلى هذا الحد، لكنها كانت جزئيًّا أو ظاهريًّا خارجَ الجوانب المقيِّدة للمعيار والحساسية الشعرية ما قبل العباسية، مثلها مثل تلك الجوانب التي كانت لأبي نواس فيما كان يطلق عليه الثورة على تقليد النسيب،(2) أو للشاعر الغنائي المعتدل البحتري. ومع ذلك، فقد

---

(1) سوزان بينكني ستيتكيفيتش، **أبو تمام وشعرية العصر العباسي** (ليدن: إ.ج. بريل، ١٩٩١)، ص٢١، ٢٥-٢٦، ٣٩-٤١، ٥١.

(2) من أجل مناقشة رفض أبي نواس المصطنع للافتتاحية الرثائية للنسيب العربي التقليدي، انظر ياروسلاف ستيتكيفيتش، **صبا نجد: شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي** (شيكاغو ولندن: مطبعة جامعة شيكاغو، ١٩٩٣) ٥٧-٥٩. وبشكل أكثر عمومية، ضمن هذا الموضوع، انظر فيليب كيندي، **الخمرية في الشعر العربي الكلاسيكي: أبو نواس والتقليد الأدبي**،

Philip F. Kennedy, *The Wine Song in Classical Arabic Poetry: Abū Nuwās and* =

ظل أبو تمام، هناك مستقلاً في وجهة نظره عن نفسه بوصفه شاعراً/ علامة *faber*، بصرف النظر عن المنظرين النقاد الذين لم يكونوا يَرَوْنَ فيه دائماً مُنتَهِكاً مُوَفَّقاً قد خطا، بشكل نَزَوِيٍّ [غريب الأطوار] تقريباً، كما تصوروا، خارجَ المعيار المقبول للشكل والمعجم الشعري العربي -الـ''ماذا'' و''أين'' في هذا المعيار-، حتى عندما لم يكن سوى مجرد شاعر يقوم بتنقية هذا المعيار نفسه وبلورته، والذي بدونه لم يكن له (ومعه حركة البديع ما بعد الكلاسيكية وحقبتها بكليتها) أن ينجو من القوى المتآكلة الأكثر فقراً لكلاسيكية جديدة لا تنتهي أبداً وحسب. إن شخصيةً مثل شخصية أبي تمام في وسط الممارسة الشعرية العربية (العباسية في ذروتها)، حيث تمتع إلى حَدٍّ كبير بفرادة ثقافية، قد تَمَّ استيعابها على نحو متناقض ظاهريًّا في مكانة شخصية، اعتُمِدَ فيها على التسامح الصادر على وجه التحديد من بيئة اجتماعية وثقافية كان عليه أن يواجهها. كما أنَّ شخصيةً شعريةً (أدبية/ ثقافية) مثل هذه كانَ عليها أن تكون شبهَ تنبؤية أو تكون، بطريقة فلسفية بقدر ما هي ثورية، فوقَ تنظيرٍ غيرِ قابلٍ للقياس على نحو منفصل، عَقلاً كليًّا على نمط ابن خلدون، أي شخصية كان لها أن تكون ذات رؤية ثقافية، دون أن تتخلَّى عن كونها شخصيةَ شاعر، مدفوعٍ بوعي بالأشياء ما قبل الثقافية نظريًّا، تلك الأشياء التي لم تكن بَعدُ منتميةً إلى زمنها ومكانها، وهو ما سيكون تشخيصاً للأشياء التي عليها أن تنتظرَ ''زمكانية [كرونوتوب]'' ملفقة، رؤيوية، سيكون فيها، هذا الشاعر، قادراً على زعزعة شعره العظيم ونقضه: فلكي يفعل هذا كان عليه أن يَنقُضَ نفسَه ويُعلِنَ بصوت رخيم غير قابل للنسيان أن ''الكتاب، الكلمة، أكثر صدقاً، أكثر حَسماً، من السيف.''[١]

لكن هذا لم يحدث. فمنطق الزمن المنظم مسبقاً تاريخيًّا كان فقط ضوءاً أَدَّى

=

the Literary Tradition (Oxford: Oxford University Press, 1997), pp. 10-12.

(١) من أجل بيت أبي تمام ونصه الصحيح ''نصيًّا،'' غير المدمر (''السيف أصدق أنباءً من الكتب،'' انظر س. ستيتكيفيتش، **أبو تمام وشعرية العصر العباسي**، ص١٨٧، ٣٧٥.

إلى بصيرة مركزية، أو بالأحرى مُتَّحِدَةَ المركز بشكل واضح، للتقويم والمصداقية، حيث ظَلَّت القيمةُ الشعرية لل''كلمة'' قائمةً ومثبتةً على الدوام. ويمكن لهذا أن يبدو قريباً مما اعتاد طه حسين أن يقوله عن مقروئية العربية ''المكتوبة'' السهلة بوصفها لغة: تلك التي ينبغي معرفتها مقدماً، من نهايتها، وعندها فقط تكون قابلة للقراءة من بدايتها فصاعداً. وهكذا كذلك يمكن للعربية أن يُنظَرَ إليها بهذا المعنى الذي عَناهُ طه حسين بوصفها لغةً ''تَقرَأُ نفسَها،'' لأنها، حينئذٍ تُعَدُّ كذلك لغةً ''تَكتُبُ نفسَها.''[1] وعندما نترجم هذا اللغز اللغوي (بما يتضمنه من مسائل أسلوبية) إلى مجال العربية الكلاسيكية (بما يتضمنه من شعر محدث-بالطريقة التي نتناوله به/ نتجادل بها حوله-، فإننا لا نكون عاملين هنا فقط داخل المجال الموضوعاتي والموتيفي لمصداقيةِ ما يُطلَقُ عليه عمود الشعر،[2] وإنما نكون عاملين كذلك في الوعي بأننا نحملُ العبءَ المعجمي والمفهومي كله للذخيرة العربية في المعاني الشعرية (الموتيفات، المفاهيم) والتي ينبغي لها، أيضاً، أن تؤخذ في الحسبان، على الأقل بصورة خيالية، بوصفها مخططاً مصنفاً شعريًّا، منقولاً وقابلاً

---

(١) في نغمة مختلفة على نحو آخر، يتحقق أدونيس، ويشدد على أن ''الشاعر الجاهلي كان يقول [يعبر]، إجمالاً، ما يعرفه السامع [/ المتلقي] **مسبقًا** (التأكيد من صنع المؤلف].'' وينبغي أن يعني هذا أن ''لغته الشعرية'' لا يمكن أن تكون ''صعبة'' / ''غامضة'' في سياق ثقافته. فقد كانت مفهومة ذاتيًّا كما لو كان ''سبق النطق'' بها. أدونيس، **الشعرية العربية** (بيروت: دار الآداب، ١٩٨٥)، ص٦.

(٢) على نحو ما تصفه به سوزان ب. ستيتكيفيتش بصورة ملائمة، ''إن عمود الشعر نتاج للحقبة المحافظة من النصف الثاني للقرن الثالث للهجرة يهدف أساساً إلى التعريف والحصر أكثر منه إلى الإحاطة بالتنويعات الواسعة والإمكانات السريعة للشعر العربي'' (**أبو تمام وشعرية العصر العباسي**، ص٢٦٢). وانظر تعريفاً لعمود الشعر يعد أكثر ملائمة وإيجازاً في الخلاصات العربية، أبو علي أحمد محمد بن الحسن المرزوقي، **شرح ديوان الحماسة**، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط٢، ٤مج. (القاهرة: مطبعة لجنة الترجمة والتأليف والنشر، ١٣٨٧/ ١٩٦٧)، ١: ٨-٩. وتضمن س.ب. ستيتكيفيتش ترجمة إنجليزية لعمود الشعر في دراستها السابقة، ص٢٦٠.

للنقـل، ذا دوام ذاتي، إن لم يكـن نمطـاً لمـسألة شـعرية نـشطة' ''سـابقة الـصنع.''
وداخل هذه القيود التقليدية للممارسة الشعرية العربية الكلاسيكية لعمود شعر مُتَّفَقٍ عليه يَتَغَذَّى على ثروة مُثقَلَة من المعاني المحفوظة، فإن الشاعر العربي الكلاسيكي، حتى وإن كان شاعراً محدثاً منطلقاً من البديع مثل أبي تمام، ينبغي في مستوى ما من الشفافية لمعجم مُتَّفَقٍ عليه مسبقاً ولمعانٍ وصفية مسبقة-وكذلك مفهومية-موتيفيـة، أن يَبرُزَ محَمِيًّا مـن لعنـة ''الـصعوبة التـصنيفية'' للغـة والمعـاني-ولـيس لـصعوبتها المعجمية وإنما لغموضها السائد كذلك. وكل هذا، في المقام الأول، لأنـه وراء هـذا الشاعر العربي، سواء أكان كلاسيكيًّا أو ما قبل الحديث، لا يزال ثمـة حـصن تـأويلي وثيق الصلة بالتقليد من الممارسة الشعرية غير القابلة للجدل في النهائية قـائماً، فـيما لا يزال مُدَّخَراً اجتماعيًّا وثقافيًّا. وبالنـسبة إلى الـشاعر مـا قبـل الحـديث يظـل هنـاك وحسب كل ما ''يشعر.'' ويمكـن أن يُـسمَّى بحـق التربـة التـي يَـسيرُ عليهـا والهـواءَ الذي يتنفسُّهُ. وبهذا المعنى التصنيفي (الكلاسيكي/ العباسي)، ثمـة القليـل المـتروك لمناقـشة مفيـدة حـول معـضلة الـشفافية والملائمـة في معنـى حـصن الـصعوبة / الغمـوض في لغـة الـشعر العـربي، حتـى نـصل إلى نقطـةٍ يَكـسِرُ فيهـا الـشعرُ العـربي الحديث، في زمنه المحوري، على نحو دقيق هذا الحِصنَ.

ومع ذلك، فإن هذا لا يطـرحُ أمامنـا نقطـةً قابلـةً للتعـرُّفِ عليهـا بـشكل واضـح، بعيداً عن العموميات المبكرة، مثل تلك المستخلَصة من جبران خليل جبران، الـذي كَرَّسَ له أدونيس بشكل مفرط ومجهد أعـمالاً مختلفـة،(٢) لـيس فيهـا كبـير دليـل عـن الشعر العربي الفعلي (في مقابـل الطرح الأفلاطـوني الأدبي ''العـالمي''). وبـدلاً

---

(١) يعـد كتـاب أبي هـلال العـسكري (ت ٣٩٥ هــ)، **ديـوان المعـاني** (بغـداد/ القـاهرة: مطبعـة الأنـدلس، ١٣٥٢ [هـ]) أكثر عمل عربي كلاسيكي تمثيلاً لهذا السعي المعجمي والأسلوبي.

(٢) انظر، على سبيل المثـال العـرض ''البلاغـي'' بدرجـة عاليـة لعمـل جـبران خليـل جـبران في أدونـيس، **مقدمــة للــشعر العــربي**، ط٥ (بــيروت: دار الفكــر للطباعــة والنــشر والتوزيــع، ١٤٠٦/ ١٩٨٦)، ص٧٩-٩٢.

من ذلك، فإن أدونيس يقدم جبران، بتأكيد ذاتي غريب، بوصفه **شخصية** [رمزية]، خارج المحور الأدبي العربي بشكل كلي، أي بوصفه نبيًّا ثقافيًّا مركزيًّا، شاكياً بنفاد صبر أنه لم يُعْطَ ما يَستَحِقُّهُ من تقدير، لكن ليس بوصفه ثائراً ثقافيًّا بشكل مُقنِع. ولم يَبقَ هناك شَيءٌ في هذا السياق سوى دليل ناجح في بعض الظروف، وتقريري على مجيء شخص مثل خوان رامون خيمنيز، ''مسلَّحاً'' بكلمة شعرية مؤكَّدة ذاتيًّا، أو والاس ستيفنز بفرادته ''الفلكية'' لـ''كل القصيدة،'' أو فرادة بول سلان في ''العدم-، وردة لا أحد.''[1] إن مثل هذه الأشياء لم تكن حقًّا لِتَقَعُ، سوى للحالمين بالنظرية المتصارعة، الآتينَ من ''خارج التاريخ'' والمهووسين بالإصلاح، وهم أنفسهم محصورون في صناديق جواهر تاريخية من بنى **الثابت والمتحول**.[2]

وإذاً، مِمَّا تَتكَوَّنُ الصعوبة/ الغموض المحددين، أو لنقل المختارين أو حتى الذي لا مفر منهما، في اللغة الشعرية العربية المعاصرة؟ ذلك لأن هذه لغة كان عليها أن تَخلِقَ ليس مجرد نفسها (لغة جديدة ومختلفة)، ولكن معها وفيها، القصيدة المرغوبة تماماً، الخلاصية، كي تَستَحضِرَ في لحظة جِدٍّ حاسمةٍ في قصيدة ما الصرخةَ المؤلمِةَ ''أيهذا القصيد!''-كما في طردية محمد عفيفي مطر. إننا نَتحَقَّقُ من أن لغة الشاعر لا ''تَقرَأُ نفسَها'' بالطريقة التي كان التقليد الشعري العربي الكلاسيكي، ولا يزالُ، معتاداً على قراءة نفسه، إذا عكسنا قاعدة طه حسين المفترضة. فلا هو ''يَكتُبُ نفسَه،'' كما قد يَميلُ شعراءٌ عَرَبٌ ونقادٌ لاحداثيون إلى الرد بطريقة معاكسة. وفي هذا التحقق سوف نشعر بأننا قريبون من مجموعة مختارة من الشعراء العربي المعاصرين المطارِدِين للقصيدة-وليس أولئك الذين هم مجرد

---

(١) بول سلان، **قصائد. طبعة ثنائية اللغة**، ترجمة وتقديم ميشيل هامبورجر،

Paul Celan, *Poems. A Bilingual Edition*, trans. and intro. Michael Hamburger (New York: Persea Books, 1980), pp. 142-143.

(٢) أدونيس [علي أحمد سعيد]، **الثابت والمتحول: بحث في الاتباع والإبداع عند العرب**، ٣مج. (بيروت: دار العودة، ١٩٧٤-١٩٧٨)، مج١.

حالمين أو مُنَظِّرين. وينبغي أن نلتفتَ، في بعض الأحيان، نصف التفاتة إلى أدونيس، وبالتفاتة كاملة إلى سعدي يوسف وقاسم حداد وعندها فقط سوف نقع على عفيفي مطر. ومن ثم ينبغي علينا، مواجهينَ تَبَلورَ الحداثة الشعرية العربية نقديًّا، أن نتجاوزَ الترداداتِ الهرِمةَ للشكل، والشكلية، ونقص كل إحساس بالبنية— وكل تلك الأشياء التي لا تزالُ تنبعثُ من عمود الشعر، وبالمثل من الاعتماد الأعمى على خلاصات المعاني الموروثة. ومع ذلك، فإن الشعراء الحداثيين لا يزالون، على نحو اختياري، يكرهون ويحبون ماضيهم الأدبي في تراث المعاني-بقدر ما هو محصور-، كُلٌّ في واحد، حتى لو كان عليهم أن يقوموا باختيارهم الحداثي-الذي هو ليس خياراً بل التزام. فهل يعني هذا كذلك أن التزاماً ما يُعَدُّ مجُرَّدَ حَلٍّ وَسَطٍ- إلى الدرجة التي يمكن للشعراء فيها، دون الإحساس بالمعجم الشعري للـ''موضوع'' الشعري-أن يشعروا بأنفسهم منزوعي الموضوع، منزوعي التجسيد مُتحولينَ إلى مجرد مُنَظِّرينَ لأنفسهم-وهو شيءٌ كانوا يحاولون، بوصفهم شعراء، وبتوفيق محدود، أن يستجيروا من الرمضاء بالنار، إذا جاز التعبير، أي يلجأوا إلى رؤية نظرية؟

لهذا، سوف تظل المعاني، وليس عمود الشعر الخام، متسامحاً فيها بشكل معكوس، بل ومستوعبة (بشكل غير مريح) في شعرية جديدة، وتقريباً متحوِّلة إلى جوهر شعري صوفي، إلى لحظات حساسية ميلاد جديد، هاربة، وإلى طقوس لا تَرغَبُ أبداً في أن تموت، مثل '**قفا نبكِ مِن ذِكرَى حَبيبٍ وَمنزِلِ**' لامرئ القيس؛ و'**لكِ يا مَنازِلُ في القلوب مَنازِلُ**' للمتنبي؛ و'**عُيونُ المَها بين الرُّصافَةِ والجِسْرِ**' لعلي بن الجهم؛ و'**السيفُ أَصدَقُ أنباءً مِن الكُتُبِ**' لأبي تمام؛ أو أمثلة من الموضوعات التي لا تُنسَى، وهنا تنتهي رحلات الحج وتبدأ رحلة العودة: '**ولمَّا قَضَينا مِن مِنًى كُلَّ حاجَةٍ**' لكثير عزة؛ أو لحظات تطبع نفسها، خارج القصيدة، في نوع شعري جديد كليًّا، طردية انطلاق الصائد في الفجر، في حين لمَّا تَزَل الطيرُ في أعشاشها: '**وقد أَغتدَي وَالطيرُ في وُكُناتِها**' (امرؤ القيس). فلماذا لا تريدُ هذه

الأشياءُ في اللغة الشعرية، حتى لو أطلقنا عليها معانيَ تَوافَقَ عليها التقليدُ الشعري أن تَموتَ؟ هل لأنها قد أصبحت، في وقتها، لحظيًّا، جزءاً من الأشياء التي يكون عليها الشعراء، أو سوف يصبحون عليها، أو يشعرون بها؟ أو ربما لأن الشعراء، إن لم يكن في تلك الأمثلة الشعرية المتميزة وحسب، لا يكتبون في لغة المعاني، بل يكتبون لغة المطلق، لغة الوعي الذاتي غير المتاح التي تُعَدُّ مَزِيَّةً في كل النواحي- ودوماً قادرةٌ على رَجعِ الصدى الجديد/ القديم لوعي ذاتي شعري عالمي، في استعارات تُرَجِّعُ صدَاها على نحو سحري في القراء والشعراء اليوم، كما قد رَجَّعَت، ربما في كلمات معكوسة، في كثير من الشعر الرومانسي الأوربي، على الرغم من أنه سُمِعَ بداية في البلاد الأسبانية في القرن السادس عشر— وفقط لاسترداد متوالية الكلمة الشعرية الملموسة، ومن ثم غير القابلة للتحطم:

لا أَقولُ أُغنِيَتِي

سِوَى لِمَنْ يَأتِي مَعِي(1)

وإذا كانَ لهذه الإدراكات الحسية في الكلمة الشعرية دَورٌ تلعبُهُ في متوالية صداها، كما حَدَث، على سبيل المثال، في قصيدة ''عيون المها''(2) لعلي بن الجهم (ت ٢٤٩ هـ)، في تأثيرها على السطور الافتتاحية لقصيدة أنشودة المطر(3) لبدر شاكر السياب (ت ١٩٦٤م) ''**عَيناكِ غابَتا نَخيلٍ ساعَةَ السَّحَر**'' والتي ستكون-وفي الحقيقة قد كانت-إحدى الطرق إلى مثالٍ مفرَد للمعاني كي تحيا من جديد حياتَها الشعرية. إنَّ ما يَهُمُّ في هذا النمط من الارتباط ليس عوامل المعياري (اللا موجودة)، أي المحاكاة العمودية أو المجموعة المضادة، التي يمكن أن تُصنَعَ منها

---

(١) رامون مينينديز بيدال، **الزهرة الجديدة للرومانسية القديمة**،

Ramón Menéndez Pidal, *Flor Nueva de Romances Viejos*, 8th ed. (Buenos Aires: Espasa Calpe [Colección Austral], 1950), p. 208.

(٢) علي بن الجهم، **ديوانه**، تحقيق خليل مردم، ط٣ (بيروت: دار صادر، ١٩٩٦)، ص١٣٥-٣٧.

(٣) بدر شاكر السياب، **أنشودة المطر** (بيروت: دار العودة، ١٩٧١)، ص١٦٢.

معارضة شعرية. ففي أفضل أمثلة مثل هذه-كما في المثال السابق- يكون ما يقرر [الأمر] شعريًّا، هو التقاطع الملتبس لكن المُعدِي بشكلٍ لا يُقاوَمُ للتجانس الذي يعود إلى أصل واحد بين الغنائية الاستهلالية والمتقبَّلة.

إن الحياة الموتيفية للمعاني المميزة شعريًّا لن تتجاوز بالضرورة الصعوبة الموتيفية المتكررة. فهي سوف تستهلكُ نفسَها في شكلها القديم وتَغرَقُ في الأبيات الحيَّة للشاعر، ولن يكون لها سيطرةٌ أبعد على المصير الشعري للقصيدة-وبالتأكيد ليس إلى الدرجة التي أثَّرَت بها الحيواتُ الشعريةُ لأكثر المعاني تمَيُّزاً على قصائدها المعنية. وهذا يعني أنها لها على الأكثر تأثيراً بنيويًّا ضئيلاً على القصيدة في تجَدُّدِها الذاتي الحديث (الحداثي)—أو ليس لها تأثير على الإطلاق. وفي القصيدة بوصفها كلاًّ، لا ترتفع [المعاني] على كونها خَيباتِ أملٍ موضوعاتية وبنيوية، وتقريباً لا تَرتَفِعُ على كونها إلهاءً. فلم يَعُدْ ممُكِناً أن يَبنِيَ الشعرُ الحداثي نفسَه على مبدأ مِن قبيل المعاني. فلُغَتُهُ يمكن أن تكون ''سهلة'' أكثر من اللازم، أي ستكونُ فارغةً من الصعوبة والغموض الحداثيين فيه، كما ينبغي أن نقولَ الآن. فعلى حين غِرَّةٍ، نَجدُ أنفسنا، في موقفنا النقدي وخطابنا النقدي، مُتحقِّقِينَ مِن أن ما نطلق عليه صعوبةً وغموضاً في اللغة الشعرية العربية (وليس العربية وحسب) الحديثة يمكن أن يكون على وجه التحديد زمنَ الشعر-وعقلَهُ (وبالتأكيد حساسيَّتَهُ) وقُوَّتَهُ القاهِرة.

ثمة جانبان يمكن الدخول منهما إلى اللغة الشعرية العربية الحداثية، وفي هذا الدخول يمكن إثبات مشروعيتها. أما أولهما فيتمثل في السؤال عن الكيفية التي ''تُصنَعُ'' بها اللغةَ أو ''تُنجِزُ'' الشعرَ، في حالة الوعي بطبيعتها التنبؤية أو المصيرية بالنسبة إلى الشعر، قبلَ أن تكونَ مادةَ الشعر؟ ربما كانت هذه هي الطريقة التي قامَ بها رُخامُ مدينة كرارة(*) كاشِفاً عن نفسه أمام النحَّات مايكل أنجلو. أما

(*) كرارة Carrara مدينة ومنطقة في إقليم ماسًّا وكرارة (توسكاني، إيطاليا)، مشهورة بالرخام الأبيض أو الأزرق-الرمادي المستخرج من هناك. وهي تقع على نهر الكراريون، على بعد ١٠٠ كيلومتراً من =

الوجه الآخر، فيتمثل في السؤال عن الوقت (والكيفية) التي ''يعطي'' فيها الشعرُ اللغةَ، أي ''مادّتَـ''ـهُ، مَزِيَّةَ الهوية بوصفها ''لغة شعرية.'' وهذا يعني، ماذا يَصنَعُ ماذا؟ أيّهُما النبضُ وأيهما الموضوعُ؟ وهل العملية عمليةُ انفصالٍ، أو عمليةُ احتشادٍ؟ ويمكننا أن نجيب عن هذا: ١) فبصرف النظر عن درجة تقبُّل اللغةِ التعرُّفَ عليها بوصفها ''شعرية،'' لأنها تأتي مسبقاً ''قبل التصديق عليها'' من قبل ''عارضة المعاني الشعرية،'' لم تَعُدْ، مع ذلك، تعطي لنفسها الحقَّ في ''بُكُورَة'' شعرية في الممارسة الحديثة/ الحداثية. ٢) الشعر فقط في معناه المتحرِّر مِن المعيار، والكيفي يمتاز بالإبداع، والمغادرة في يقظته بوصفه استدراكاً، أي ''لغة شعرية'' جديدة. فهل تبقى هذه اللغة الشعرية ''الجديدة،'' مع ذلك، ''شعرية،'' وتدخلُ من خلال قوتها بالضرورة ديواناً ''بديلاً'' للغة شعرية حداثية في صورة معانيها الفعَّالة؟ ليس إلا بَعدَ أن تَنْصَبَّ مرةً أخرى في بوتقةِ الممارسة الشعرية المتميزة، ومن ثم غير المتسامحة، حيث ينبغي أن يُعادَ توليدُها، وإعدادُها مرةً أخرى لوضعها في اختبارها الشعري النوعي. وينبغي ألا يأتي إلى الوجود أي **كتاب/ ديوان** للمعاني حداثي بوصفه عارضةً محدودة-و- محدِّدة في الشكل الذي وُجِدَت فيه ذات مرة -الآن، من أجل حقبتها ما بعد الكلاسيكية ''الجديدة''— وبالطريقة نفسها حقبتها فيما بعد النهضة. إنَّ الشعرَ الحديثَ يُبدِعُ نفسَه، إذا جازَ التعبير، ''في بَرِّيَةِ'' اللغة، وليس على نحو آخر.

ينبغي على الشعر الحديث بَعدُ، مُبدِعاً نفسَه ومُبدَعاً في برية لغته، أن يَضَعَ في حسبانه بناءَهُ المترابط، أو المتجمِّع، في صُوَرٍ وفي مفاهيم، حيثُ تُصبحُ هذه الأخيرة نفسُها (لغويًّا) البنَى المجرَّدة الموازية للصور. إنَّ الشعرَ العربي الحديث له الآن لِعَدَدٍ مِن العقود، فِعليًّا لأنَّ الجيلَ الأولَ مِن مبتكريه أو مدخليه في الحداثة، قد

=

شمال غربي فلورنسا-المترجم.

بَذَلَ أقصى جَهدٍ لِنَزعِ المادية من لغته الشعرية الجديدة وتحويلها إلى مفاهيم، بمعنى تحويلها إلى تجريدات، أملاً في أنها سوفَ تُنجِزُ مِن ثمَّ كذلكَ شعراً ذا فَهمٍ ''جديد،'' وأنه هذا الارتباط المفترض فقط للشعر مع لغة مجردة لـ''الفهم'' سوف يُعادِلُ بطريقة ما **حداثَتَ(ـهُ)** المقاربة، أو الداخلة.

في طردية محمد عفيفي مطر، يُعَدُّ تَوَزُّعُ الطرق بين النسبيين الأسلوبين للشعر العربي الحديث، وخصوصاً لمعجمه الشعري - الصورة (مادية اللغة) والمفهوم (التجريد) - على أوضح ما يكون. فعفيفي مطر، بوصفه شاعراً، لا يُشارِكُ في الميول النازعة لتجسيد الحداثة الواعية بذاتها، بل وفي طموحات هذه الحداثة. وعلاوةً على هذا، فهو يَتَجَنَّبُ التجريدَ وَوَضْعَ المفاهيم ويَتَعَلَّقُ بدلاً من ذلك بكفاءة الصورة المادية، والتي يُسمَحُ لها بأن تُراوِحَ في دِرعٍ كاملةٍ من أشكال الكلام-من الكناية، إلى الاستعارة، إلى الأمثولة (الأليجوري). ذلك أن عَرضَهُ للصورة في واقعها الجسدي لا يَتَسامَحُ، مع ذلك، مَعَ العتامة، التي تُشارِكُ، على الحافَّةِ المقابلة من الحداثة الشعرية العربية، في إبداع لغة شعريةٍ للتجريد المتحوِّل إلى مفاهيم.[1]

---

(١) ثمة دراسة ذات أهمية عن شعر محمد عفيفي مطر نشرت في ٢٠٠٣. وهي تنحو منحًى تطبيقيًّا، أو 'قراءة تطبيقية،' لقصيدة **كتاب المنفى والمدينة**، المشار إليها أعلاه في المقالة الراهنة. ومع ذلك، لسوء الحظ، فإن اتجاه هذه الدراسة يبدو سائراً منهجيًّا في الاتجاه العكسي لروح شعر عفيفي مطر، وخصوصاً في شعريته. إن عودة الدراسة إلى اهتمام سائد تقريباً بالقواعد التقليدية للنحو العربي لم يعد شيئاً يُسعَى إليه، فهي عَودةٌ إلى قواعد سيبويه ومنهجيته العتيقة، مما يجعلها إلى حد كبير على النقيض من وجهة نظر الشاعر الفاحصة عن اللغة الشعرية العربية الحديثة. فالتركيب النحوي بالنسبة إلى عفيفي مطر ليس ''مسألة'' (مهمة) أو اختباراً نهائيًّا للمصداقية الشعرية. ذلك أن اللغة الحديثة— وإلى حد كبير—اللغة الحداثية للشعر، وعلى نحو معادلٍ، شعرية اللغة، لا ينبغي أن تُختَبَرَ وتُفهَمَ مِن جهة مصداقيتها الدائمة من خلال قواعد سيبويه. فالجملة ''غير المنتهية'' لم تَعُدْ غَيرَ منتهية، كما أنها لم تكن أبداً هكذا. لهذا فليس ثمة قيمة لهذه اللغة بوصفها موضوعاً لتحليل ''نحوي.'' وعلى وجه العموم، فإن التحليل النحوي المنهجي ينبغي أن يحُلَّ ''في منطقة أخرى'': فيما قبل الشعرية، أو فيما بعد الشعرية، أو فيما لا شعرية على الإطلاق، في عالمٍ لم يَعُد الشعراءُ يحيون فيه. إن اللغة الشعرية =

في هذا الضوءِ فإنَّ الحكمَ على تحَدِّي محمد عفيفي مطر للفهم المقبول على نَحْوٍ يُضرَبُ به المثل للصعوبة والغموض في لغته الشعرية ينبغي أن يكونَ نفسُهُ مَوضوعَ تحَدٍّ. ولفعلِ هذا، مع ذلك، ينبغي علينا كذلك أن نذهبَ فيما وراء التنظيم المحدود، أو التجميع المحدود، للغة الشعرية العربية الحديثة، أي المعاني، وأن نتحوَّلَ وَراءً إلى الفئة التقليدية الأخرى، الفكرة المتخلِّفة عن عمود الشعر،--على الرغم من أنها، أيضاً، كانت مُهمَلَةً بصورة مواجهة مع الحداثة—إن لم تكن في أكثر جوانبها الظاهرية نظريًّا، حيث تَثبُتُ على إمكانية تأمين نظرية ما ولو إيحاءً عن الأنواع الشعرية العربية وعناوين القصائد من قبيل **طردية**.

سَوفَ نَكونُ على نَحوٍ خاص مَعنِيِّينَ بالطردية، وهي النوعُ الأموي-العباسي لقصيدة الصيد العربية. ويُعَدُّ هذا كذلك حيث يأتي محمد عفيفي مطر ليلعبَ دَوراً مع شكلها، وبنيتِها وفي النهاية مع معجمها الشعري أو لغتها الشعرية، واضعةً في حسبانها أنها تُعَدُّ في الجانب الآخر منتقَصَةً نقديًّا كونها صَعبةً فيما وراءَ الفهم أو هي، ببساطة، مربكة شعريًّا (جماليًّا، بالمعنى التقليدي). هنا، مع ذلك، يَدخُلُ كذلك العاملُ الثاني – أو الآخر -: وَضْعُ محمد عفيفي مطر لغتَهُ الشعرية، في ''إرباكها'' الكامل، في أكثر نوع وشكل شعري عربي تقليدي، بل وتأمينها-في عمودها-من خلال إعطائها عنوان هذا النوع: طردية. لهذا، فإننا نعرف، في قصيدته، ما نَقرَأُهُ-أو نَظنُ أننا نَعرِفُ. لكن نصفَ المعرفة هذه هي على وجه التحديد ما نحتاجُهُ للتوافق مع غير المتوقَّع في إبداع الصورة في القصيدة، من خلال عَدمِ اليقين ومن خلال

=

الآن ''حديقة (مختلفة) لا يدخلها سوى القليلين،'' كما كان لفردريكو جارثيا لوركا أن يُعبِّرَ عن المسألة. كما أن الافتتانَ الصامد بالهندسة لم يكن أكثر فائدةً من الرسم البياني في زمن عفيفي مطر كذلك. فهي لم تكن أكثر من انتكاسة فارغة المعنى إلى شيءٍ قد شُوهِدَ ونُسِيَ. انظر محمد سعد شحاتة، **العلاقات النحوية وتشكيل الصورة الشعرية عند محمد عفيفي مطر** (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣)—بشكل عام، وخصوصاً الفصل ٤، ص٣٩-والمراجع.

الوضوح بالقدر نفسه، وخصوصاً في السميوطيقا الموتيفية للأبيات الافتتاحية. إننا نَعرِفُ أن الشاعرَ بوصفه الصائدَ في الطردية الكلاسيكية، يَرَى نفسَه وقد انتبَهَ مع الخيوط الأولى لضوء الفجر، وعلى وشك الانطلاق إلى صَيدِ الصباح. لكن هذه المعرفة بالنوع في قصيدة عفيفي مطر تَتَعَرَّضُ للتشويش والتدمير من خلال القلب الموتيفي الذي يَسحَبُها بعيداً من التصوير الغنائي بدرجة عالية، المتوقع كلاسيكيًّا في فجر الصائد (وجوه النفسي) وما فيهما من بسالة ضمنية، تَصِلُ إلى استحضار امرئ القيس. إننا لا نُدرِكُ شيئاً من هذا بشكل مباشر في انطلاق الصائد لدى عفيفي مطر. ومع ذلك، فينبغي أن يكونَ هناك، إذا كانَ للغة الجديدة للشاعر الحديث والصور الجديدة أن تُفهَمَ على النحو الصحيح-وتُستَوْعَبَ شعريًّا. وبدايةً، ينبغي أن يكونَ هناكَ وُضوحٌ غَيرُ غامضٍ حول تحديدِ هُوِيَّةِ الصائد في القصيدة بالشاعر نفسه-كما قد اتضحَ هذا في بداية امرئ القيس المؤسِّسة للصيد الشعري العربي: ''**وقد أغتدي.**'' ولكن السطور الثلاثة الأولى من قصيدة عفيفي مطر تُضَلِّلُ القارئَ غَيرَ المدرَّب. وفي الحقيقة، يُمكِنُ أن تُوَلِّدَ هذه السطور في عَقل القارئ سلاسلَ مِن إساءةِ القراءة ستكونُ مُلزِمَةً له على نحو التقريب، بما أنه لمَّا يَزَل مُتعلِّقاً بأفكارٍ مُتَلَبِّثةٍ عن اللغة الشعرية المؤسَّسة على المعاني، إما للبحثِ عن سُبُلِ هُروبٍ تأويلية لا معقولة، أو يَشْهَد (هذا القارئ) برباطة جأشٍ على لغة عفيفي مطر بأنها غيرُ شعرية، بسببٍ يَعودُ إلى الصعوبة والغموض فيها.

يَنطِقُ ابتداءُ القصيدةِ على نَحوٍ مُدهِشٍ (بَعدُ) بكلمة ''**بِمُشْتَبَكٍ من ...**،'' وهي كلمةٌ مضادةٌ للشعرية، بخشونةٍ تجعلُ منه ابتداءً غير معتاد، ويحكم عليه بأنه ابتداءٌ غيرُ تقليدي. وهي كلمة متبوعة بعبارة متحولة تُعَدُّ مِن ثَمَّ مُنطَوِيَةً على التضاد على نحو متناقض ظاهريًّا: ''**بداهات دهشته**''؛ أي أنها تمزج لغويًّا الجفافَ الملموس بعباراتٍ ذات خِفَّةٍ عامِيَّةٍ تقريباً. ومع ذلك، فإننا لمَّا نَزَل غيرَ عارفين بمَن كانَ في ذهن الشاعر عندما أتى بـ**شخصية** شعرية ''لَـهُ'' (؟) تَطلُعُ ''**مِن طينهِ نَيِّاً باحتشادِ غرائزِه، عَتمَةُ الليل كانت مَشيمتَه.**'' ومن غير المحتمل أن يستدعي كل هذا، في حَدِّ

ذاته، بشكل كلي، إلى ذهن القارئ المدرَّب على عمود الشعر -أو ديوان المعاني الوعيَ بأن الشاعر يَتحَدَّثُ عن نفسه بوصفه الصائد الذي قد أصبحَ، بفضل سِحرِ نَوعٍ شعريٍّ عتيقٍ ونقائِهِ، مرتبطاً بجسارة **شخصية الصائد المنطلق مع الفجر**. وهكذا نَتَحَقَّقُ منذ بداية القصيدة كيفَ كانَ أمراً محسوماً للقصيدة، بطريقتها التلقائية، أن تُعَنوَنَ بـ**طردية**. أما غنائيةُ السطور التالية من القصيدة فيمكن، أيضاً، أن يُساءَ فَهمُها كونُها ليست أكثرَ من أثرٍ منفصل، بصرف النظر عن امتداده. وسوف يُدرَك هذا الأثرُ بوصفه اندماجاً ذاتيًّا شبهَ رَعويٍّ لشاعرٍ يَفتَقِرُ إلى بُوصَلَةٍ مُوَجِّهة للشكل [الشعري]. ومع ذلك، فإن هذه الغنائيةَ على وَجهِ التحديد هي التي تُعَزِّزُ صِلَةَ القصيدة المنضبطة بشكل جيد مع نوع الطردية. هنا ثمةَ إدراكٌ أبعدُ ينبغي أَخذُهُ في الحسبان. فإذا كانَ لا بُدَّ لهذه البداية من الموتيفات والأجواء النفسية في قصيدة عفيفي مطر أن تأخذَ نصيبَها من الاهتمام النقدي، فإن برهانَها التتابعي والمتباين ينبغي ألا يَعتَمِدَ فقط على مجرَّد انطلاق الصائد في معلقة امرئ القيس، وإنما يَعتَمِدُ كذلك على الرنين المستَنتَجِ مع غنائيةٍ متطوِّرةٍ على نحوٍ كامل شبيهةٍ بالزركشة المُخَرَّمة للصائد - الشاعر العباسي، ابن المعتز[1] - أي مع غنائيةٍ غَنِيَّةٍ وضِدِّ غنائيةٍ. وعلى وجه التحديد فإنه في غنائيةِ هذه التشنُّجَاتِ الطباقية تقريباً، والآن المتناغمة، المتسلسلة في اعتمادها -النوعي المزعوم شكليًّا، يَضَعُ عفيفي مطر قصيدتَهُ في مسارِها الشخصي تماماً والحاسم تماماً الخاص بـ''صباح الصائد.'' ويُعَدُّ كذلك، كما لو كانَ على طريقة والاس ستيفنز بشكل دقيق، في صباح هذا الصيد كانت تَعتَمِدُ كافَّةُ أشكالِ الصيد لكلِّ الصباحات الأخرى. إن ''صباح الصائد'' هذا، بالنسبة إلى الشاعر -الصائد، سوفَ يَظَلُّ، مِن أجل امتداد القصيدة، أكثرَ الأوقات الواهنة، وعلى نَحوٍ مُتَناقِضٍ ظاهريًّا، أكثرَ اللحظات انفلاتاً. وسوفَ نَصِلُ، بفَهمِ هذا الوَهَن والانفلات، إلى فَهمٍ، وإلى تأكيدٍ، وإلى غَضِّ نَظَرٍ بطريقة حداثية عن الانفجار

(١) ي. ستيتكيفيتش، ''طرديات ابن المعتز،'' ص٢٣٧-٢٤٤.

الختامي في قصيدة عفيفي مطر -أي أنه لم يَعُدْ تأثيراً رمزيًّا لعبارة سطحية، وشَفَقَةٍ رومانسية جديدة- ''**أيهذا القصيد!**''

وفي مواجهة القلق النقدي السائد تجاهَ الصعوبة، والغرابة، أو الرعونة المزعومة في شعر محمد عفيفي مطر وكذلك مواجهة شاعرية لغته أو لا شاعريتها، ينبغي على المرءِ أن يَبدَأَ، كما قد فعلنا في حالة القصيدة الراهنة، بالالتفات إلى السمة غَيرِ الحَذِرَةِ الواضحة في بعض جوانب لغتها. ويمكن أن تتكوَّنَ هذه الجوانب من الطبيعة الجافة، غير الرنانة بصورة متكرِّرة (**بمشتبك** [البيت ١]،[1] أو التجاور المتنافر لمعايير عملية ممارسة لما يطلق عليه تقليديًّا اللغة الشعرية أو المعجم الشعري)، الذي يَتَحَدَّي هامشيةَ الشاعرية المهمَلَة [**مشيمة** [البيت ٣] / **هَبْلَةٌ من دماء البهيمة** [البيت ٤] / **البحرُ دمدمةٌ مبهمةٌ** [البيت ١٦] / **فاستضاءتْ مع الشمسِ صَيحَتُهُ وخُطاهُ** [البيت ٣٠]؛ أو بعض التعبيرات الأسلوبية الجديدة مثل **تمتدُّ شطآنُ رمل بلا آخرٍ** [البيت ١٩].

بدون الذهاب إلى ما وراء القسم التمهيدي للغة قصيدة محمد عفيفي مطر، نجدها (كما نجد أسلوبَه) في بعض الأحيان غيرَ عادي، مُتَكَلِّفاً، وحتى مربكاً بشكل صريح، ولو كنا مُوَجَّهينَ تقليديًّا، فسوف نكونَ، بسبب هذه الصفات في اللغة والأسلوب، عُرضَةً لأن نجدَ أنفسَنا في حاجة إلى دَعمٍ وتوجيهٍ تأويلي. وبالطبع، فإننا نحصلُ على هذا من مَطلعِ القصيدة وعنوانها نفسه، عنوان 'طردية' التفسيري بشكل تأويلي. وسوف يصبحُ هذا العنوان ''عُكَّازَنا'' التأويلي. وسوف نتكئُ عليه ونحن نقرأُ ونفسِّرُ. وبسبب هذا العكاز، أيضاً، تصبح غَرابةُ لغةِ الشاعر وحتى رعونَتُها، مَقبولَةً وذات شاعريةٍ جديدة صريحة. ومن ثم تتوقف الحاجة إلى هذا التقديم الموضوعي إلى نوع الطردية، أو يكون لها صلة بالموضوع، وخصوصاً بدايةً

---

(١) محمد عفيفي مطر، **الأعمال الشعرية** [طردية]، ص٤٠٦-٤٠٧. وأرقام الأبيات هنا تتبع النص العربي.

من السطرين ٣٢-٣٣، عندما ينتهي صباح الصائد مع ضوء الشمس وعندما ''**وشَقَّتْ مِرائي الخليقة، أسماؤُها انكشفتْ، واشتباكاتُ إيقاعها انفضحتْ**'' (التأكيد من صنع المؤلف) وفي النهاية، مختتماً القسم (السطور ٤٩-٥١)، عندما

يعلو ضبابُ حِوار تَفَتَّحُ بين جدالاتِهِ الروحُ،

ينجرفُ الكونُ من راهنِ الحسِّ حتى

أقاصي التذكرِ والحلمِ ..

الآن ليس ثمةَ سُوءُ فَهمٍ: فالصائدُ ليسَ صائدَ الطردية التقليدي وطريدتُهُ ليست طريدةً حقيقيةً من طرائد الصحراء أو الغابة. فالكلُّ أُضْفِيَ عليه شفافيةٌ جديدةٌ وتحديداً لكونه مختلفاً. والكلُّ أصبحَ من السهل قراءته. وقد تلاشت كل الصعوبة والغموض—حتى الخاصة باللغة الشعرية. فقط بَقِيَت الحاجةُ إلى الفهم. وعلى نحو متناقض ظاهريًا، اكتسبتْ القصيدةُ، وقد أصبحتْ قَلباً لِواقِعٍ نَوعِيٍّ مادي شعريًا، غامضٍ وصَعبٍ معاً-لكن ليس مُربكاً، في الأربعة أقسام البنيوية المرقمة الباقية، الشفافيةَ والبساطةَ التي تكون لواقعٍ شعري غيرِ متوقَّع على وجه التقريب في استعارته الباقية أبداً، العظيمة عن ''صباح الصائد.'' كما أنه مع الوضوح الاستعاري الراسخ للصائد، والصيد، والطريدة-عن كل نَفَس وكل بيت وكلمة يَتَنَفَسُّها ويتكلَّمُها الشاعر، كاتباً تقريباً قصتَه الذاتية الاعترافية بالشعر، قصيدةَ وُجُودِه، تُصبحُ طرديَّتُهُ إخفاقَهُ وخيبةَ أَملِهِ، وقصةَ ثقافتِهِ الشعرية، وليس الشعرية وحدها. إن [عبارة] ختام القصيدة، ''**أيهذا القصيد!،**'' تقفُ علامةً على منظورٍ غيرِ متسامِحٍ للنقطة المتلاشية-المثال والغاية كليهما.



طردية

بِمُشْتَبَكٍ من بَداهات دهشته كان يطلع
من طينه نَيِّئاً باحتشاد غرائزِه،
عتمةُ الليل كانت مشيمتَه،
بين أسنانه هَبْلةٌ من دماء البهيمة
والفجرُ يدنو برقش الندى والغصونْ ٥
مشتْ آيةُ الليل حافيةً
في ذرى الموج،
وانتثرتْ
فوق حصباء من صدف و محار
ورمل بلا آخر، ١٠
وجهه اخضَلَّ بالظلمات الشفيفة،
برق بعيدٌ يشقُّ الخطى
في متون الخليقة،
عيناه من غشية الحيوان مُفَتَّحَةٌ
في العمايات والرهبةِ، ١٥
البحرُ دمدمةٌ للغوايات مبهمةٌ،
وهو يمسحُ دُهْنَ الفريسةِ عن شَفَتَيْهِ
ويرصدُ ما ترسل الريحُ من شارة الصوتِ والصيدِ،
تمتدُّ شطآنُ رمل بلا آخرٍ، صدفٌ و محارٌ بلا عددٍ،
وعظام الهياكل والدَّرَقِ المتعَفنِ بين الجماجمِ، ٢٠
والبحرُ يُلقي رميمَ أوابدِهِ موجةً موجةً

كان فجرٌ يرفرف في شُبْهةِ الغيم والأرجوانْ
وينقشُ خطوتَه واتساعَ ملامحِهِ بالطيور الأوابدِ في الأفقِ،
عصفُ غناء وصيحةُ كونٍ يُفيقُ من الظلمات إلى
أوَّلِ الخوفِ والصرخةِ البكرِ ٢٥
فاندلعتْ شهوةُ
الصيدِ واندفقتْ من بداهات دهشته ألفَةُ
الوحشِ والطير فابتدأ الركْضَ عريانَ مستوحداً
خلفَ أسرابها واندفاعات قطعانها ومسابعها
فاستضاءتْ مع الشمسِ صَيحَتُهُ وخُطاهُ، ٣٠
وشَقَّتْ مِرائي الخليقة ..
أسماؤُها انكشفتْ
واشتباكاتُ إيقاعها انفضحتْ ..
ليس يدري من الصيد ما يشتهي .. أيَّ أحبولةٍ أو فخاخٍ
وأيَّ الطرائد: ٣٥
هذي التي تتقلبُ بين
السموات والأرض .. أمْ محضَ أسمائها
وانفلاتِ رشاقاتها!!
خطوةٌ .. والصباح يقلِّبُ كفَّيه بين الندى والغصون
وينثر في ثَبَجِ الموج والرمل والملح عُرى خطاهُ الوسيعةِ .. ٤٠
كل النفايات مكشوفةٌ فوق رملِ الشواطئِ ..
والبحرُ من أزل الدهر يعلو ويَرتَدُّ،
والكائنُ المنتشي بالضجيج ورجرجة العنفوانِ يحَدِّقُ:
هذا الحصانُ من الموج .. أيُّ الفخاخ تخُاتلُه
وهو يعصف فوق الذرى صَبَبًا وصهيلاً!! ٤٥

وهذا المدى أيُّ رمحٍ يشكُّ أضالعَهُ!!
والسمواتُ والشمسُ في أيِّ شصٍّ وأيِّ
شباك سَتَرْجُفُ نازفةً بين كَفَّيَّ!!
يعلو ضبابُ حِوار تَفَتَّحُ بين جدالاتهِ الروحُ،
ينجرفُ الكونُ من راهنِ الحسِّ حتى ٥٠
أقاصي التذكرِ والحلمِ ..

- ١ -

مرتْ رياحٌ وهبتْ بلادٌ وأروقةٌ بُنِيَتْ وهَوَتْ
والمدائنُ مصْفُودَةٌ في مقاوِدِ أشكالها
والخرائبُ زاهيةٌ ..
أنت - يأيها الشاعرُ المنتشي بالخرائب والذكريات - ٥٥
وحيدٌ وجمجمةُ البحر قد فَغَرَتْها الرياحُ على
الرمل وانتثرتْ طَمْطماتُ الدهور مُفَتَّتَةً
في اهتراءات المحارات
تَعْقِدُ أحْبُولَةً من مجازات فُصْحاكَ
تنصبُ أفخاخَ شِعْرِكَ عَلَّ الطرائدَ تأتيكَ طَيِّعَةً من ٦٠
فجاج السموات والأرض بين انتظار وصمت.
قصيدُكَ مُحْتَدمٌ في حطام المنارات والسفن
المتفككةِ، الوزنُ تفعيلةٌ من جنون الدم المستباحِ
وصلصالُ أشكاله من رُغام الهزائم ..
فاشحذ أسنةَ صمتكَ حتى تمرَّ الطرائدُ ٦٥
واقعدْ على مرصدٍ من متونٍ مقدسة يكتبُ
البرق آياتها بالصواعق والنار يرسمُها

سمكاً وهياكلَ أحصنة ووعولٍ
وأحطابُكَ انتثرتْ والجُذاذاتُ من خشب الروح تَقْدِمةٌ
للقرابين والصيدُ منلفتٌ في براح القصيدْ .. ٧٠

- ٢ -

تأملْ دمي .. أيهذا النشيدْ
تأمل حطام الخراب المقفّى البهيَّ الجديدْ
ورمِّمْ قوافيكَ بي وانتظرْ في مداخل شطآنك المبهماتِ
وأمواجك المرْسَلات
وذَهِّبْ موازينَ صيْدكَ .. ٧٥
بحرٌ وشاطئ رمل تكدَّسَ بينهما جثثٌ وحصادُ شعوبٍ
ومجد قواقعَ من ذهبٍ
وصخورٌ مُنَمَّشَةٌ بالمعادن والعشبِ،
جير المحارات مخضَوضِرٌ يَتَحَلزَنُ فيه وَجيبُ الدوائرِ
من ذِكرَ وحكاياتِ فوضى ووشوشة الغابرينْ ٨٠
ولا صيدَ لي – في صباح الخليقة هذا – سوى
غمغماتِ الدويِّ وثرثرةِ البحرِ ..
أيُّ المحارات مقدورةٌ لاكتمال الأحاديث في الروحِ،
أيُّ المحارات منذورةٌ لافتكاكِ المواريث من
رصد الصمت والصَّممِ المتحجِّرِ في رمم الوارثينْ ٨٥
وأي المحارات مرصودةٌ لذهول التفجعِ والدمعِ،
أي المحارات مكنونةٌ تحت قشرتها صرخةٌ من
خرابٍ حكيمٍ يجلجلُ أو صرخةٌ من دم يتشقّقُ

في العشق أو صرخةُ الروح في الوجدِ
أو صرخةُ المنشدينْ ٩٠
ويأيهذا القصيدُ القديمُ الجديدْ
صباح الخليفة هذا تداولَهُ الجَدْلُ والفَتْلُ ..
أَرخَيْتُهُ للمحاراتِ أنشوطةً
ومددتُ الشواطئَ أحبولةً
واصطخابَ الأواذِيِّ نَسْجَ شباكٍ ٩٥
ومَوَّهْتُ بين الخرائب أقنعةً للفخاخِ ..
فيأيهذا القصيدْ
كلانا يخاتلُ أخيلَةً ..

– ٣ –

أينا صيدُ هذي الظهيرة؟!
شمسٌ تُسَنِّنُ حربتَها في الجبينْ ١٠٠
ورملٌ يجُرِّرُني في نداءاته
والمحاراتُ قَيْدَ الأصابعِ والسمعِ،
قلَّبَتُهُنَّ على مسمعيَّ:
المجامع معقودة الحلقات على حكمة الأقدمين
جدالاتُ رحالةٍ وفلاسفة، ١٠٥
وعويلُ ممالكَ تفنى وهَزْجُ ممالكَ تعلو بكل اللغات،
طنينُ القراءات ينقضُّ فاتحةً بعد فاتحةٍ والفتوحُ
تصلصلُ ما بين جغرافيا النفس والروحِ،
عَشَّابَةٌ بيطريون أهلُ مخارق سابلةُ الطبِّ كُتَّابُ

أحجبة وأحاجٍ وقُرَّاءُ نَوْءٍ وبختٍ وحُذاقُ ١١٠

كيمياءَ رَصَّادٌ للطوالعِ مَسَّاحةٌ لحدود

السموات والأرض حراس أقنية وفصول

أراجيز أدعية وانشقاقات رأيٍ وترصيعُ

ديباجة وهوامشُ عَنْعَنَةٍ و شروح،

فما أنتَ مَنْ أنتَ يأيها الحيوان المفتَّتُ ١١٥

وَشْوَشَةً وكلاماً مخارجُه تتقطَّعُ بين

الهشاشات والخُلْفِ!!

من أنتَ يأيها الوحشُ؟!

لا صيدَ لي في ظهيرةِ هذا الجنونْ

سواكَ .. ١٢٠

– ٤ –

على ظمأ ودمٍ ..

وإهابُ الغزالة – زِقُّ سقائي – بلا قطرةٍ

يتدلَّى على كتفيَّ،

وغَوْرٌ هي البئرُ،

شمسُ أصيلٍ تُفَتِّتُ فخارَها الذهبيَّ وتذروهُ، ١٢٥

أركضُ حتى أرى نبع ماءٍ،

أمدُّ إهابَ الغزالة في خُضرةِ الماء ..

أسمع طَقْطَقَةَ العظمِ

والروح ينفخُ أعضاءَها، تستوي جسداً

يَتَفَلَّتُ من بين كفيَّ تاركةً نبضَها وسخونَتَها، ١٣٠

غَسَقٌ من بعيد

وطائرُ برق يخطُّ هوامشهُ
ظمأ ودمٌ والغزالةُ بارقةٌ تتقصَّفُ بين مسالك عشبٍ
وقَيْدَ الخطى غابةٌ وظلامٌ
فيأيُّهذا القصيدْ   ١٣٥
لهذي الطريدة مَنْ غيرُ إيقاعِكَ المنتشي
ببروق البدايات والوحي؟!
فانصبْ فخاخَك واشحذْ أسنَّةَ صمتكَ
عَلَّ الطرائدَ تأتيك طَيِّعَةً
أيُّهذا القصيدْ ..   ١٤٠

محمد عفيفي مطر



المراجع

أ. العربية والمترجمة

- إبراهيم، بَدَر محمد. **السرد في دواوين شعراء المعلقات**. رسالة دكتوراه (القاهرة: كلية الآداب، جامعة القاهرة، ٢٠٠٤).
- الإبشيهي، شهاب الدين محمد بن أحمد. **المستَطرَف في كلِّ فَنٍّ مستَظرَف**. ٢ مج. (بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، ١٤١٢/ ١٩٩٢).
- ابن أبي ربيعة، عمر. **ديوانه** (بيروت: دار صادر/ دار بيروت، ١٣٨٥/ ١٩٦٦).
- ابن أبي سلمى، زهير. **ديوانه**. رواية وشرح أبي العباس أحمد بن يحيى بن زيد الشيباني ثعلب (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٣٨٤/ ١٩٤٦).
- ابن الأبرص، عبيد. **ديوانه** (بيروت: دار صادر/ دار بيروت، ١٣٨٤/ ١٩٦٤).
- ابن الجهم، علي. **ديوانه**. تحقيق خليل مردم، ط٣. (بيروت: دار صادر، ١٩٦٦).
- ابن الدمينة، عبد الله. **ديوانه**. (القاهرة: ١٩٥٩/ ١٣٧٨).
- ابن الرومي [أبو الحسن علي العباس بن جريج]. **ديوانه**. ٦مج. تحقيق حسين نصار (القاهرة: مطبعة دار الكتب، ١٣٩٣/ ١٩٧٣).
- ابن العبد، طرفة. **ديوانه بشرح الأعلم الشنتمري**. تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال (دمشق: مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٣٩٥/ ١٩٧٥).
- ابن المعتز، عبدالله بن محمد المعتز بالله. **أشعار الأمير أبي العباس عبد الله بن محمد المعتز الخليفة العباسي**. ٢ مج. تحقيق محمد بديع شريف، (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧٧).
- ______. **ديوانه** (بيروت: دار صادر، د. ت).
- ابن حجر، أوس. **ديوانه**. تحقيق محمد يوسف نجم (بيروت: دار صادر،

١٩٦٧).

- ابن عبد ربه، **العقد الفريد**. ٧ مج. تحقيق أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الأبياري (القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٣٦٧/ ١٩٤٨- ١٣٩٣/ ١٩٧٣).
- ابن منظور الإفريقي، أبو الفضل جمال الدين. **لسان العرب**، ١٥ مجلداً (بيروت: دار صادر، ١٣٧٥/ ١٩٦٥).
- ابن منقذ، أسامة. **المنازل والديار**. تحقيق مصطفى حجازي (القاهرة: المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ١٩٦٨).
- أبو تمام، حبيب بن أوس. **ديوانه**. ٤ مج. شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، ط٣. (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧٠).
- أبو سويلم، أنور عليان. **الإبل في الشعر الجاهلي: دراسة في ضوء علم الميثولوجيا والنقد الحديث**. ٢ مج. (الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر، ١٩٨٣).
- أبو شادي، لبنى عبد اللطيف علي. **لوحات الصيد في الشعر الجاهلي: دراسة فنية**. رسالة ماجستير (القاهرة: كلية الآداب، جامعة عين شمس، ١٩٩٥).
- أبو فراس الحمداني. **ديوانه**. ٣مج. (بيروت: المعهد الفرنسي للدراسات العربية بدمشق، ١٣٦٣/ ١٩٤٤).
- ______. **ديوانه**. تحقيق عباس عبد الساتر (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٣).
- ______. **ديوان أبي فراس، رواية عبد الله بن الحسين بن خالويه** (بيروت: دار صادر، د. ت).
- أبو نواس، الحسن بن هانئ. **ديوان أبي نواس**. ٤ مج.، تحقيق إيفالد واجنر (دمشق: المدى للنشر، طبعة خاصة، ٢٠٠٣).

- ________. **ديوان أبي نواس**. تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٤٠٢/ ١٩٨٢).
- ________. **ديوانه**. شرح محمود أفندي واصف (القاهرة: المطبعة العمومية بمصر، ١٨٩٨)، ص٢٢٣-المترجم].
- الأخطل، غياث بن غوث. **ديوان الأخطل التغلبي**. تحقيق إيليا سليم الحاوي (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٨).
- أدونيس [علي أحمد سعيد]. **الثابت والمتحول: بحث في الاتباع والإبداع عند العرب**. ٣مج. (بيروت: دار العودة، ١٩٧٤-١٩٧٨).
- ________. ''بيان الحداثة'' مواقف ١ (١٩٧٩).
- ________. **الشعرية العربية** (بيروت: دار الآداب، ١٩٨٥).
- ________. **مقدمة للشعر العربي**، ط٥. (بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٤٠٦/ ١٩٨٦).
- الأسدي، بشر بن أبي خازم. **ديوانه**. ط٢، تحقيق عزة حسن (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٣٩٢/ ١٩٧٢).
- الإصبهاني، أبو الفرج. **كتاب الأغاني**. تحقيق إبراهيم الإبياري (القاهرة: دار الشعب، ١٢٨٩/ ١٩٦٩).
- الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك. **الأصمعيات**. تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط٧ (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٣٨٧/ ١٩٦٤).
- ________. **كتاب النبات والشجر**. تحقيق أوجست هافنر، ط٢ (بيروت: المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، ١٩٠٨).
- الأعشى، ميمون بن قيس. **ديوانه** (بيروت: دار صادر، ١٩٦٦).
- الألوسي، محمود شكري. **بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب**، ٣ مج.

(بيروت: دار الكتب العلمية، د. ت).

- امرؤ القيس. **ديوانه**. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. ط٣ (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٩).
- أمين، عبد القادر حسن. **شعر الطرد عند العرب: دراسة مسهبة لمختلف العصور القديمة** (النجف الأشرف: مطبعة النعمان، ١٩٧٢).
- الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم. **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**. تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط٣ (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٩).
- أنس الوجود، ثناء. **رمز الأفعى في التراث العربي** (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٩).
- ________. **رمز الماء في الشعر الجاهلي** (القاهرة: مكتبة الشباب، د. ت.).
- بازيار العزيز بالله نزار الفاطمي [يظن أنه] أبو عبد الله الحسن بن الحسين. **البيزرة**. تحقيق وتقديم محمد كرد علي (بيروت: دار صادر، ١٩٩٥ [ط١، دمشق، ١٣٧٥/ ١٩٥٦]).
- الباشا، عبد الرحمن رأفت. **شعر الطرد إلى نهاية القرن الثالث الهجري** (بيروت: مؤسسة الرسالة ودار النفائس، ١٩٧٤). نشرته دارا النشر ذاتهما تحت عنوان **الصيد عند العرب: أدواته وطرقه، حيوانه الصائد والمصيد** (١٤٠٣ هـ).
- البحتري، [أبو عبادة الوليد بن عبيد]. **ديوان البحتري**. تحقيق حسن كامل الصيرفي، ط٣ (القاهرة: دار المعارف [ط١، ١٩٦٣).
- بشر بن أبي خازم. **ديوانه**. تحقيق عزت حسن، ط٢ (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٣٩٢/ ١٩٧٢).
- بنيس، محمد. **الحق في الشعر**. (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ٢٠٠٧).
- بوير، توماس. ''قصيدة المزرد من الفرسان الأغنياء والصائد الفقير.'' ترجمة [وتعليق] عربية لمحمد فؤاد نعناع. تحت عنوان، ''قصيدة مزرد بن ضرار

اللامية.'' **جذور التراث**، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السنة الخامسة، ١، مجموعة ٦، رجب ١٤٢٣/ سبتمبر ٢٠٠٢، ص٢٧٧-٣١١.

- البياتي، عادل جاسم (محقق). **أيام العرب برواية أبي عبيدة معمر بن المثنى التيمي**. ٢ مج. (بيروت: عالم الكتب/ مكتبة النهضة العربية، ١٤٠٧/ ١٩٨٧).
- البياتي، عبد الوهاب. **الذي يأتي ولا يأتي**، ط٤ (القاهرة: دار الشروق، ١٤٠٥/ ١٩٨٥).
- التبريزي. **شرح ديوان الحماسة**. ٤ مج. (بيروت: عالم الكتب، د. ت.).
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. **كتاب الحيوان**، ٨ مج. تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط٣ (القاهرة: مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ١٩٦٥-١٩٦٩).
- الجادر، محمود عبد الله. **شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين: دراسة تحليلية** (بغداد: دار الرسالة للطباعة، ١٩٧٩).
- الجرجاني، عبد القاهر. **أسرار البلاغة**. تحقيق هيلموت ريتر (اسطنبول، ١٩٥٤).
- جرونيباوم، ج. إي. فون. ''الاستجابة إلى الطبيعة في الشعر العربي.'' [انظر المقالة مترجمةً إلى العربية في إحسان عباس، وأنيس فريحة، و محمد يوسف نجم، وكمال يازجي (مترجمون)، إشراف محمد يوسف نجم. **دراسات في الأدب العربي**. (بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين المساهمة للطباعة والنشر، بيروت-نيويورك، ١٩٥٩)، ص١٥٩-٢٠٠]. (وانظر المراجع الأجنبية).
- جرير [بن عطية بن الخطفي]، **ديوانه**. ٢مج. بشرح محمد بن حبيب، تحقيق نعمان محمد أمين طه، ط٣ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٦).
- الجمحي، محمد بن سلام. **طبقات فحول الشعراء**، السفر ١. تحقيق محمود

محمد شاكر (القاهرة: مطبعة المدني، ١٣٤٩/ ١٩٧٤).

- جمعة، حسين. **الحيوان في الشعر الجاهلي** (دمشق/ بيروت: دانية للطباعة والنشر، ١٩٨٩).
- الجندي، درويش. **الحطيئة: البدوي المحترف** (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، ١٣٨٢/ ١٩٦٢).
- الجندي، نادية حسن. **وصف الصيد في الشعر الجاهلي**. رسالة ماجستير (القاهرة: كلية الدراسات الإسلامية والعربية، جامعة الأزهر، ١٩٨١).
- الجهاد، هلال. **جماليات الشعر العربي: دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي** (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٧).
- جولدتسيهر، إجنتس. **ديوان جرول بن أوس الحطيئة**. في دورية كتابات معاصرة للجمعية الاستشراقية الألمانية (انظر المراجع الأجنبية). وقد ترجم هذه النشرة لديوان الحطيئة عبد الرحمن بدوي في **دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي**، ترجمها عن الإنجليزية والفرنسية والألمانية عبد الرحمن بدوي (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٩)، تحت عنوان ''مقدمة لديوان جرول بن أوس، الحطيئة''، ص١٤٣-٢٣٧.
- الجياش، عبدالباسط صالح يونس. **شعر الصيد بين العصرين الجاهلي والعباسي: دراسة في تطور الوصف والأوزان**. (البيضاء: كلية الآداب، جامعة عمر المختار، ٢٠٠٩).
- حجازي، أحمد عبد المعطي. **الأعمال الكاملة**. (القاهرة: دار سعاد الصباح، ١٩٩٣).
- الحطيئة، [جرول بن أوس]. **ديوان الحطيئة**. (بيروت: دار صادر، ١٣٨٧/ ١٩٦٧).
- ________. **ديوان الحطيئة، برواية وشرح ابن السكيت**. (١٨٦-٢٤٦ هـ)،

تحقيق نعمان محمد أمين طه (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٤٠٧/ ١٩٨٧).

- ______. **ديوانه، رواية بن حبيب عن ابن الأعرابي عمر الشيباني، وشرح أبي سعيد السكري**. (بيروت: دار صادر، ١٩٦٧).
- الخراط، إدوار. **ترابها زعفران**. (القاهرة: دار الأحمدي للنشر، ١٩٩٩).
- الخنساء، [تماضر بنت عمرو]. **ديوان الخنساء**. (بيروت: دار الأندلس، ١٩٧٨).
- الدميري، كمال الدين. **حياة الحيوان الكبرى، ٢ مج**. (بيروت: دار إحياء التراث العربي، د. ت) [وعلى حواشيه طبعة من **عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات**، تأليف زكريا بن محمد بن محمود القزويني].
- ذو الرمة، غيلان بن عقبة. **ديوانه**. تحقيق عبد القدوس أبو صالح، ط٢(دمشق: المكتبة الإسلامية، ١٣٨٤/ ١٩٦٤).
- رايت، و. **قواعد اللغة العربية**. الجزآن ١ و٢ (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨١).
- الرباعي، يوسف أحمد يوسف. **الثور الوحشي في الشعر الجاهلي**. رسالة ماجستير، (جامعة اليرموك: كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ١٩٨٤).
- رومية، وهب. **الرحلة في القصيدة الجاهلية**. (بيروت: اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، ١٩٧٥).
- ستيتكيفيتش، سوزان بينكني. ''التفسيرات البنيوية لشعر ما قبل الإسلام: نقد واتجاهات جديدة.'' ترجمة سعود بن الدخيل الرحيلي تحت عنوان، ''القراءات البنيوية في الشعر الجاهلي: نقد واتجاهات جديدة.'' **علامات في النقد**، مج١٨، ع٥ (ديسمبر، ١٩٩٥): ٩٥-١٥١. (وانظر المراجع الأجنبية).
- ______. ''القصيدة العربية وطقوس العبور: دراسة في البنية النموذجية.'' **مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق**، مج٦٠، ع١ (١٩٨٥): ٥٥-٨٥.

- ________. **أبو تمام وشعرية العصر العباسي**. [ترجمة عربية لحسن البنا عزالدين، ومراجعة المؤلفة تحت عنوان، **الشعر والشعرية في العصر العباسي: أبو تمام، البديع، قصيدة المدح، الحماسة**. (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠٠٨]. (وانظر المراجع الأجنبية).
- ستيتكيفيتش، ياروسلاف. ''التضحية والفداء في الشعر الإسلامي المبكر 'الصائد البائس' لدى الحطيئة.'' (وانظر المراجع الأجنبية).
- ________. ''الحداثة وما وراء الشعر في طردية محمد عفيفي مطر.'' (وانظر المراجع الأجنبية).
- ________. ''الشعر العربي والشعريات المتنوعة.'' [ترجمة عربية مع الأصل الإنجليزي في **الشعر العربي والاستشراق**. ترجمة وليد الهليس، مراجعة وتحرير وليد خازندار (أكسفورد: مركز البحوث في كلية سانت جونز، ٢٠٠٤)، ص٢٩-٥٥ والأصل الإنجليزي pp. 29-53. (وانظر المراجع الأجنبية).
- ________. ''الصُّوَرِيَّة في الطردية العباسية: قصيدة علي بن الجهم 'وطئنا رياض الزعفران'.'' ورقة مقدمة إلى **مؤتمر رابطة دراسات الشرق الأوسط** MESA، ٢٠٠٧ (مونتريال)، تحت عنوان ''تحولات الطردية العباسية: طردية علي بن الجهم 'وطئنا رياض الزعفران.''' (وانظر المراجع الأجنبية).
- ________. ''الصيد في الشعر العربي الكلاسيكي من القصيدة المخضرمة إلى الطردية الأموية.'' (وانظر المراجع الأجنبية).
- ________. ''الصيد في القصيدة العربية: إرهاصات الطردية.'' (وانظر المراجع الأجنبية).
- ________. ''الصيد في القصيدة العربية: إرهاصات الطردية.'' (وانظر المراجع الأجنبية).
- ________. ''اللذات الحذرة للصيد البلاطي: أبو نواس والطردية العباسية.''

(وانظر المراجع الأجنبية).

- ______. ''المصطلح الهرمينوطيقي العربي: التناقض الظاهري وإنتاج المعنى.'' (وانظر المراجع الأجنبية).
- ______. ''طرديات ابن المعتز: اختراق الغنائية.'' (وانظر المراجع الأجنبية).
- ______. ''في البحث عن وحيد القرن: الحمار الوحشي والثور الوحشي في القصيدة العربية.'' (وانظر المراجع الأجنبية).
- ______. ''قصيدة لابن مقبل: البؤر العميقة للغنائية والخبرة في قصيدة مخضرمة: مقالة في ثلاثة خطوات.'' (وانظر المراجع الأجنبية).
- ______. ''قصيدتان طرديتان لعبد الوهاب البياتي وأحمد عبد المعطي حجازي: عندما يكون العنوان عبئاً ومسئولية،'' في **النقد الأدبي في منعطف القرن: مداخل لتحليل النص الأدبي، إلخ. أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي**. (القاهرة، أكتوبر، ١٩٩٧). تحرير عز الدين إسماعيل، القاهرة، ١٩٩٩.
- ______. ''ما بعد القراءة الأولى: الحداثة في شعر أحمد عبد المعطي حجازي.'' **فصول**، ٤، رقم ٤ (يوليو – سبتمبر، ١٩٨٤)، ص٧٨-٩٦.
- ______. ''مواجهة مع الشرق: الشعر الاستشراقي لأَهَتَنْهِل كريمسكي.'' (وانظر المراجع الأجنبية).
- ______. ''نحو معجم رثائي عربي: الكلمات السبع للنسيب.'' في سوزان بينكني ستيتكيفيتش، محررة، **توجهات جديدة الشعر العربي/ الفارسي**. (وانظر المراجع الأجنبية).
- ______. **العرب والغصن الذهبي: إعادة بناء الأسطورة العربية**. ترجمة عربية لسعيد الغانمي. (بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥) (وانظر إلى المراجع الأجنبية).

- ________. ''الاسم والنعت: الفيلولوجيا والسيميوطيقا في لغة تسمية الحيوان في الشعر العربي القديم.'' ترجمتها إلى العربية حسنة عبد السميع المقالة تحت عنوان ''الاسم والنعت: لغة الاصطلاح في تسميات الحيوان ورموزه في الشعر العربي القديم،'' **فصول، مجلة النقد الأدبي**، مج١٤، ع٢، صيف ١٩٩٥، ص١٧٤-٢٠٣. (وانظر المراجع الأجنبية كذلك).
- ________. **صبا نجد: شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي. ترجمة عربية تحت عنوان صبا نجد: شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي، مع مقدمة خصَّ بها المؤلف الطبعة العربية**. ترجمة حسن البنا عز الدين مع مقدمة مُطَوَّلَة وتعليقات (الرياض: مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ٢٠٠٤).
- السديس، محمد سليمان. ''الغضا والأرطى في اللغة والشعر العربي القديم.'' **مجلة كلية الآداب**، جامعة الملك سعود، ١٩٨٢، ص٦٣-٨٠.
- السري الرفاء، [أبو الحسن بن أحمد]. **ديوانه**، ٢ مج. تحقيق وتقديم حبيب حسين الحصني (بغداد: المكتبة الوطنية، ١٩٨١).
- السريحي، سعيد. **حجاب العادة: أركيولوجيا الكرم، من التجربة إلى الخطاب**. (بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٦).
- سزكين، فؤاد. **تاريخ التراث العربي، مج٢، الشعر حتى حوالي ٤٣٠ للهجرة**. (انظر المراجع الأجنبية).
- سميث، و. روبرتسن. **دين الساميين: المؤسسات الأساسية**. [ترجمة عربية لعبد الوهاب علوب. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧]. (انظر المراجع الأجنبية).
- السياب، بدر شاكر. **أنشودة المطر**. (بيروت: دار العودة، ١٩٧١).
- شاكر، فهر محمود محمد. **مشاهد الصيد في الشعر العربي حتى آخر العصر**

الأموي: دراسة عن الحمار الوحشي. رسالة ماجستير (القاهرة: كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٩١).

- شحاتة، محمد سعد. **العلاقات النحوية وتشكيل الصورة الشعرية عند محمد عفيفي مطر**. (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣).
- الشريف، تيسير عبد السميع. **قصة الصيد في الشعر الجاهلي**. رسالة ماجستير. (القاهرة: كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، ؟١٩٦).
- شكسبير، وليام. **مكبث**. ترجمة حسين أحمد جلال. (القاهرة: دار الشروق، د.ت. [المقدمة ١٩٩٤]).
- الشماخ بن ضرار الذبياني. **ديوانه**. تحقيق صلاح الدين الهادي. (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٨).
- الشنفرى [عمرو بن مالك]. **قصيدة لامية العرب، ويليها أعجب العجب في شرح لامية العرب**. شرح محمد بن عمر الزمخشري. (اسطنبول: الجوائب، ١٣٠٠ هـ).
- الشورى، مصطفى عبد الشافي. ''صورة الثور الوحشي ودلالاتها الرمزية في الشعر الجاهلي.'' **حوليات كلية الآداب**، جامعة عين شمس، مج٢١، ١٩٩٣-١٩٩٤، ص١-٣٦.
- ______. **الشعر الجاهلي: تفسير أسطوري**. (الجيزة: الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، ١٩٩٦).
- شيخو، لويس. (محقق). **شعراء النصرانية قبل الإسلام**. ط٢ (بيروت: دار المشرق، ١٩٦٧).
- الصالحي، عباس مصطفى. ''الرجز وصلته بوصف الصيد والطرد.'' **مجلة المورد**، مج٢، ع٢، حزيران ١٩٧٣، ص٣٧-٤٠.
- ______. **الصيد والطرد في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري**.

(بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨١).

- الضبي، أبو العباس المفضل بن محمد. **ديوان المفضليات**. بشرح أبي محمد القاسم بن محمد ابن بشار الأنباري، مج١، النص العربي، تحقيق تشارلس جيمس ليال (بيروت: مطبعة الآباء اليسوعيين، ١٩٢٠-). والنص العربي (أكسفورد: مطبعة كلاريندون، ١٩٢١).
- ________. **المفضليات**. تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، ط٦ (القاهرة: دار المعارف، د. ت).
- الطائي، حاتم بن عبد الله. **ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره، رواية يحيى بن مدرك الطائي وهشام بن محمد الكلبي**. تحقيق وتقديم عادل سليمان جمال، ط٢ (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٤١١/ ١٩٩٠).
- الطراونة، جمال عبد السلام علي. **الطرد في الشعر العباسي في القرن الرابع الهجري**. رسالة ماجستير (الكرك: جامعة مؤتة، ١٩٩٦).
- العامري، لبيد بن ربيعة. **شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري**. تحقيق إحسان عباس (الكويت: التراث العربي/ وزارة الإرشاد والأنباء، ١٩٦٢).
- عبد بني الحسحاس، سحيم. **ديوانه**. تحقيق عبد العزيز الميمني (القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٣٦٩/ ١٩٤٠).
- عبدالباقي، محمد فؤاد. **المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم**. وضعه محمد فؤاد عبد الباقي (القاهرة: دار الحديث، ١٤٠٧/ ١٩٨٧).
- عبدالرحيم، عبدالرحمن. **شعر الصيد في الجاهلية بين الواقع والتأويل** (دمشق: دار القلم، ٢٠٠٣).
- ________. **تطور مشهد الصيد بين الجاهلية والإسلام** (دمشق: دار القلم، ٢٠٠٤).
- عبدالمطلب، محمد. **شعراء السبعينيات وفوضاهم الخلاقة**. (القاهرة: المجلس

الأعلى للثقافة، ٢٠٠٩).

- عبيد بن الأبرص. **ديوانه**. (بيروت: دار صادر/ دار بيروت، ١٣٨٤/ ١٩٦٤).
- العجاج، [عبدالله] بن رؤبة. **ديوان العجاج. رواية عبد الملك بن قريب الأصمعي**. تحقيق عبد الحفيظ السطلي. ٢ مج. (دمشق: مكتبة أطلس [١٩٧١]).
- عزالدين، حسن البنا. ""لا عزاء للقلب': موتيف النساء الظاعنات في قصيدة الحرب الجاهلية."' (وانظر المراجع الأجنبية).
- ________. **الطيف والخيال في الشعر العربي القديم**. (القاهرة: دار النديم للنشر والتوزيع والصحافة، ١٩٨٨).
- ________. **الكلمات والأشياء: التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي، دراسة نقدية**. (بيروت: دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٩).
- ________. **شعرية الحرب عند العرب قبل الإسلام: قصيدة الظعائن نموذجاً**، ط٢ (الرياض: دار المفردات للنشر والتوزيع، ١٩٩٨).
- العسكري، أبو هلال. **ديوان المعاني**. (بغداد/ القاهرة: مطبعة الأندلس، ١٣٥٢ [هـ]).
- العشيري، محمود أحمد محمود. **البناء السردي في القصيدة الجاهلية**. رسالة دكتوراه (الفيوم: كلية دار العلوم، الفيوم، ٢٠٠٤).
- عكاشة، سعد. **الصيد في الشعر الجاهلي: دراسة أنثروبولوجية**. أطروحة دكتوراه. (٢٠٠١).
- علقمة الفحل. **ديوان علقمة الفحل، بشرح الشنتمري**. تحقيق لطفي الصقال ودرية الخطيب (حلب: دار الكتاب العربي، ١٣٨٩/ ١٩٦٩).
- عمرو بن قميئة. **ديوانه**. تحقيق خليل إبراهيم العطية (بغداد: دار الحرية

للطباعة، مطبعة الجمهورية، ١٣٩٢/ ١٩٧٢).

- الغامدي، صالح معيض. ''الكرم المستحيل: قراءة جديدة في قصيدة الحطيئة 'وطاوي ثلاث'.'' **الدارة**، العدد ٤، السنة العشرون، رجب-شعبان-رمضان ١٤١٥هـ، ديسمبر، ١٩٩٤، يناير، فبراير ١٩٩٥، ص٨٣-١٠٤.
- غزول، فريال وجون فيرليندن. **رباعية الفرح [لمحمد عفيفي مطر]**. (وانظر المراجع الأجنبية).
- القزويني، زكريا محمد. **حياة الحيوان الكبرى، وبهامشه عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات**، ٢ مج. (بيروت: إحياء التراث العربي، د. ت.).
- القزويني، زكريا. **عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات**. تحقيق فاروق سعد، ط٢ [بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٧٧].
- قيس بن ذريح. **ديوان [قيس بن ذريح: شعر ودراسة]**. تحقيق حسين نصار (القاهرة: دار مصر للطباعة، ١٩٦٠).
- كشاجم، [محمود بن الحسين]. **المصائد والمطارد**. تحقيق محمد أسعد أطلس (بغداد: ١٩٥٤).
- ماوس، مارسل. **الهدية: أشكال التبادل ووظائفه في المجتمعات العتيقة**. [ترجمة عربية. انظر مارسيل موس. **بحث في الهبة: شكل التبادل وعلته في المجتمعات القديمة**. ترجمة المولدي الأحمر (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١١)]. (وانظر المراجع الأجنبية).
- المتنبي، أبو الطيب [أحمد بن الحسين]. **ديوانه**. ٤مج. بشرح أبي البقاء العكبري، تحقيق مصطفى السقا، إبراهيم الإبياري، عبد الحافظ شلبي (القاهرة: مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ١٣٩١/ ١٩٧١).
- مجنون ليلى (قيس بن الملوح). **قيس بن الملوح المجنون وديوانه**. تحقيق

شوقية إناليق (أنقرة: مطبعة الجمعية التاريخية التركية، ١٩٦٧).

- المجنون، قيس بن الملوح. **ديوان مجنون ليلى**. تحقيق عبد الستار أحمد فراج (القاهرة: دار مصر للطباعة/ مكتبة مصر، ١٩٧٣).
- محمد، السيد إبراهيم. الرمز والفن واللغة في القصيدة العربية: دراسة في شعر الحمار الوحشي (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨٨).
- ________. **الرمز والفن: مدخل الأسلوبية والسيميوطيقا إلى الدرس الثقافي**. (القاهرة: مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٧).
- المرزوقي، أبو علي أحمد محمد بن الحسن. **شرح ديوان الحماسة**. تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط٢، ٤مج. (القاهرة: مطبعة لجنة الترجمة والتأليف والنشر، ١٣٨٧/ ١٩٦٧).
- المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين بن علي. **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، ٤ مج. تحقيق يوسف أسعد داغر (بيروت: دار الأندلس، ١٤٠١/ ١٩٨١).
- مسكين، حسن. **الخطاب الشعري الجاهلي: رؤية جديدة**. (بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥).
- مطاوع، ياسمين. **الرباعيات الأربع لإليوت ورباعية الفرح لمحمد عفيفي مطر**. رسالة ماجستير (القاهرة: الجامعة الأمريكية، قسم الأدب المقارن).
- مطر، محمد عفيفي. **الأعمال الشعرية: احتفالات المومياء المتوحشة**. (القاهرة: دار الشروق، ١٤١٩/ ١٩٩٨).
- ________. **رباعيةُ الفرح، قصائد لمحمد عفيفي مطر**. (لندن: رياض الريس، ١٩٩٠).
- المطلبي، عبد الجبار. ''محاولة لتفسير مظهر من مظاهر القصيدة الجاهلية: قصة ثور الوحش، وتفسير وجوده في القصيدة الجاهلية.'' جامعة بغداد، **مجلة**

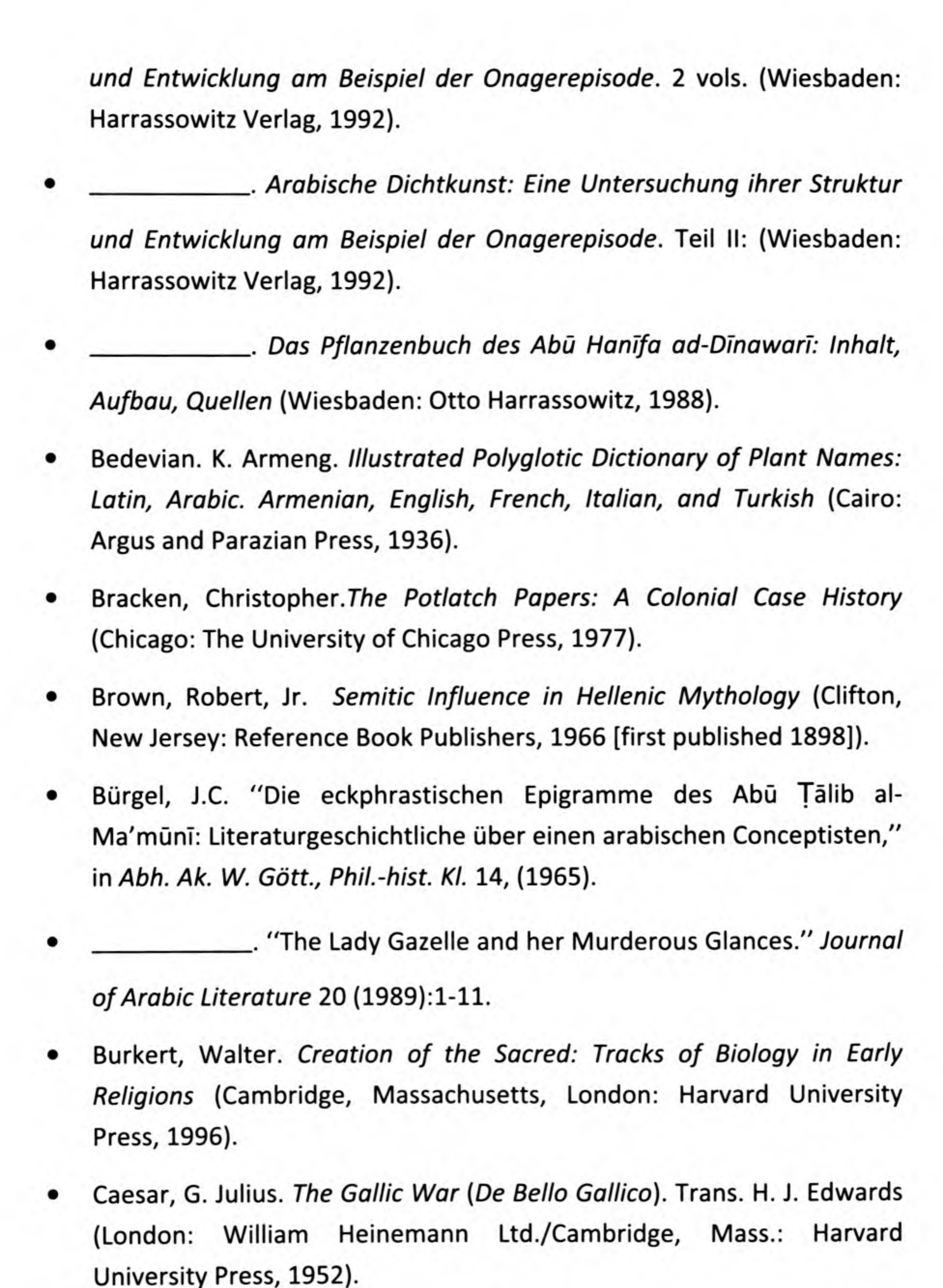
كلية الآداب، يونيو ١٢ (١٩٦٩). وضمن كتابه **مواقف في الأدب والنقد** (بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٠).

- المعري، أبو العلاء. رسالة الغفران. تحقيق عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ)، ط٧ (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٨١).
- المناعي، مبروك. **الشعر والمال: بحث في آليات الإبداع الشعري عند العرب من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث الهجري (الثامن الميلادي)** (بيروت: دار الغرب الإسلامي/ تونس كلية الآداب-منوبة، ١٩٩٨).
- مهيار الديلمي. **ديوانه**. ٤مج. (القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية، ١٣٤٤/ ١٩٢٥).
- مونتجمري، جيمس إ. ''الأرجوزة المزدوجة النوعية [؟] لأبي فراس،'' (وانظر المراجع الأجنبية).
- النابغة الذبياني، [زياد بن معاوية]. **ديوان النابغة الذبياني**. تحقيق أبو الفضل إبراهيم، ط٣ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٠).
- ________. **ديوان النابغة الذبياني**. تحقيق كرم البستاني (بيروت: دار صادر، د. ت).
- النابغة الشيباني، [عبدالله بن المخارق]. ديوان النابغة الشيباني (القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٣٥١/ ١٩٣٢).
- ناصف، مصطفى. **صوت الشاعر القديم** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢).
- ________. **قراءة ثانية لشعرنا القديم** (بيروت: دار لبنان للطباعة والنشر، منشورات الجامعة الليبية، كلية الآداب، د. ت).
- النجار، أحمد محمد. **تطور الشعر القصصي في وصف الأوابد من العصر الجاهلي إلى العصر الأموي** (القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٧٩).

- النوتي، زكريا عبد المجيد النوتي. **ثور الوحش بين النابغة وذي الرمة** (القاهرة: إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٤).
- النويهي، محمد. **الشعر الجاهلي: منهج في دراسته وتقويمه**، ٢ مج، (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٦).
- نيكلسون، **تاريخ العرب الأدبي في الجاهلية وصدر الإسلام**، ترجمة وتحقيق صفاء خلوصي (بغداد: مطبعة المعارف، ١٩٦٩).
- الهذليون. **ديوان الهذليين**. تحقيق أحمد الزين، ٣ مج. (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٣٨٥/ ١٩٦٥).
- ياكوبي، ريناتا. ''الزمن والواقع في النسيب والغزل.'' [ترجمة عربية لعبدالقادر الرباعي منشورة، وأخرى لحسن البنا عزالدين غير منشورة]. (وانظر المراجع الأجنبية].
- يموت، سوسن. مشاهد الصيد في الشعر الجاهلي، أطروحة ماجستير (الجامعة الأمريكية ببيروت، ١٩٨٥).

ب- الأجنبية

- Adonis, [Ali Ahmed Said]. *An Introduction to Arab Poetics*. Trans. Catherine Cobham (London: University of Texas Press, 1990).
- Aelian (Aelianus), [Claudius]. *On Animals* [*De Natura Animalium*]. Trans. A. F. Scholfield, 3 vols. (Loeb Classical Library, 1971).
- Ali, Abdullah Yusuf. trans. and com, *The Holy Qur'ān--Text, Translation and Commentary*. 2d ed. (Elmhurst, New York: Tahrike Tarsile Qur'ān, INC, 1988).
- Ali, Zahra A. Hussein. "The Aesthetics of Dissonance: Echoes of Nietzsche and Yeats in Tawfiq Sayigh's Poetry," *Journal of Arabic Literature*, 30, no. 1 (1999): 1-32.
- Arberry, A.J. *The Koran Interpreted* (New York: Macmillan Publishing Company-Collier Books, 1955).
- Arendonk, C. van. "Ḥātim al-Ṭā'ī," "In H.A.R. Gibb *et al.*, eds. *The Encyclopaedia of Islam*, 2d ed. [3: 274-275].
- Azouqa, Aida O. "Metapoetry between East and West: ʿAbd al-Wahhāb al-Bayātī and the Western Composers of Metapoetry." *Journal of Arabic Literature* 39 (2008). Pp. 38-71.
- Bachelard, Gaston [*The Poetics of Space*. Trans. Maria Jolas (Boston: Beacon Press, 1972).
- Barthes, Roland. *Writing Degree Zero*, Preface by Susan Sontag. Trans. Annette Lavers and Colin Smith (New York: Hill and Wang, 1977).
- Bauer, Thomas. "Muzarrids Qaṣīde vom reichen Ritter und dem armen Jäger," in Wolfhart Heinrichs and Gregor Schoeler, eds., *Festschrift Ewald Wagner zum 65, Geburtstag,* Vol. 2 of Studien zur arabischen Dichtung (Beirut: for Franz Steiner Verlag Stuttgart 1994). Pp. 42-71.
- ___________. *Arabische Dichtkunst: Eine Untersuchung ihrer Struktur*



und Entwicklung am Beispiel der Onagerepisode. 2 vols. (Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 1992).

- ___________. *Arabische Dichtkunst: Eine Untersuchung ihrer Struktur und Entwicklung am Beispiel der Onagerepisode*. Teil II: (Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 1992).
- ___________. *Das Pflanzenbuch des Abū Hanīfa ad-Dīnawarī: Inhalt, Aufbau, Quellen* (Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1988).
- Bedevian. K. Armeng. *Illustrated Polyglotic Dictionary of Plant Names: Latin, Arabic. Armenian, English, French, Italian, and Turkish* (Cairo: Argus and Parazian Press, 1936).
- Bracken, Christopher.*The Potlatch Papers: A Colonial Case History* (Chicago: The University of Chicago Press, 1977).
- Brown, Robert, Jr. *Semitic Influence in Hellenic Mythology* (Clifton, New Jersey: Reference Book Publishers, 1966 [first published 1898]).
- Bürgel, J.C. "Die eckphrastischen Epigramme des Abū Ṭālib al-Ma'mūnī: Literaturgeschichtliche über einen arabischen Conceptisten," in *Abh. Ak. W. Gött., Phil.-hist. Kl.* 14, (1965).
- ___________. "The Lady Gazelle and her Murderous Glances." *Journal of Arabic Literature* 20 (1989):1-11.
- Burkert, Walter. *Creation of the Sacred: Tracks of Biology in Early Religions* (Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1996).
- Caesar, G. Julius. *The Gallic War* (*De Bello Gallico*). Trans. H. J. Edwards (London: William Heinemann Ltd./Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1952).
- Campbell, Joseph, assisted by M. J. Abadie, *The Mythic Image* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1982).

- Carmody, Francis J. *Physiologus Latinus: Éditions preliminaries versio B* (Paris: Librairie E. Droz, 1939).
- Celan, Paul. *Poems. A Bilingual Edition*, trans. and intro. Michael Hamburger (New York: Persea Books, 1980).
- Charbonneau-Lassay, Luis. *The Bestiary of Christ*. Trans. and abridged by D. M. Dooling (New York: Viking Penguin/Parabola Book, 1992).
- Davidson, H.R. Ellis. *Myths and Symbols in Pagan Europe, Early Scandinavian and Celtic Religions* (Syracuse, New York: Syracuse University Press, 1988).
- Dawkins, R.M. (Ed.). *The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta, Excavated and Described by Members of the British School at Athens, 1906-1910* (London: Macmillan and Co. Limited, St. Martin's Street, 1929).
- de Sevilla, San Isidore. *Etimologías*. Trans. Luis Cortés y Góngora, intro. Santiago Montero Díaz (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1951).
- Dorson, Richard M. "The Eclipse of Solar Mythology." In *Myth: A Symposium,* ed. Thomas A. Seabeok (Bloomington and London: Indiana University Press, 1965, first pbl. in 1955).
- Drijvers, H.J.W. *The Religion of Palmyra* (Leiden: E.J. Brill, 1976).
- Duerr, Hans Peter. *Dreamtime: Concerning the Boundary between Wilderness and Civilization*, trans. Felicitas Goodman (New York: Basil Blackwell Ltd., 1985).
- Dvorak, Rudolph. (Ed.). *Abū Firās: Ein arabischer Dichter und Held* (Leiden: E. J. Brill, 1895).
- Eliade, Mircea. *Symbolism, the Sacred, and the Arts*. Ed. Diane Apostolos-Cappadona (New York: Crossroad, 1985).
- *Encyclopaedia of Islam*, New Edition (Leiden: E. J. Brill, 1986), vol. 5, pp.

395-96 (entry *kunya*).

- Ezz El-Din, Hassan El-Banna. "'No Solace for the Heart': The Motif of the Departing Women in the Pre-Islamic Battle Ode," in Suzanne Stetkevych, ed., *Reorientation: Arabic/Persian Poetry* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994). Pp. 165-79.
- Fakhreddine, Huda J. *From Modernists to Muḥdathūn: Metapoesis in Arabic*. Indiana University, 2011.
- Firestone, Reuven. *Journeys in Holy Lands: The Evolution of the Abraham-Ishmael Legends in Islamic Exegesis* (Albany, N.Y.: State University of New York Press, 1990).
- Frazer, James George. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion, 1 Volume, Abridged Edition* (New York: Macmillan Publishing Company, Collier Books, 1963).
- Freeman, Margaret B. *The Unicorn Tapestries* (New York: The Metropolitan Museum of Art/Dutton & Co., Inc., 1959).
- Gelder, G.J. H. van. "Breaking Rules for Fun/Making Lines that Run On: On Enjambment in Classical Arabic Poetry." in Ibrahim A. El-Sheikh et al. editors, *The Challenge of the Middle East, Middle Eastern Studies at the University of Amsterdam* (Amsterdam: University of Amsterdam, 1982), pp. 25-31, 184-86.
- ____________. *Beyond the Line: Classical Arab Literary Critics on the Coherence and Unity of the Poem,* (Leiden: E. J. Brill, 1982).
- ____________. *Beyond the Line: Classical Arabic Literary Critics and the Coherence and Unity of the Poem* (Leiden: E. J. Brill, 1982).
- Gesenius,Wilhelm. *Hebräisches und Aramäisches Handwörterbuch über das Alte Testament,* 17th ed. (Berlin, Göttingen, Heidelberg: Springer-Verlag, 1954).

- Ghazoul, Ferial, and John Verlenden. *Quartet of Joy.* Fayetteville: The University of Arkansas Press, 1997
- Gibb, H.A.R. *et al.*, eds. *Encyclopaedia of Islam.* New Edition, (Leiden: Brill: 1960-2002).
- Giese, Alma. *Waṣf bei Kušāǧim: Eine Studie zur beschreibenden Dichtkunst der Abbasidenzeit* (Berlin: Klaus Schwarz Verlag, 1981).
- Goldziher, Ignas. "Der Dīwān des Ǧarwal b. Aus Al-Hutej'a." *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* (Leipzig, 1892). Vol. 46, Part 1, pp. 1-53 (Introduction), Part 2 (edition of text).
- ___________. " Der Dīwān des Ǧarwal b. Aus Al-Hutej'a, " in *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* (Leipzig, 1893), Vol. 47, Part 2.
- Grimm, Jacob and Wilhelm Grimm. *Deutsches Wörterbuch,* Redaction of Moriz Heyne, 33 Vols. (Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1877).
- Grunebaum, G.E. von. "On the Origin and Early Development of Arabic *Muzdawij* Poetry." *Journal of Near Eastern Studies* 3, no. 1 (Jan., 1944): 9-13.
- ___________. "The Response to Nature in Arabic Poetry." *Journal of Near Eastern Studies*, Vol. IV, no. 3 (July 1945).
- Gutzwiller, Kathryn J. *Theocritus' Pastoral Analogies: The Formation of a Genre* (Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1991).
- Hammond, N.G.L. and H. H. Scullard, eds. *The Oxford Classical Dictionary*. 2d ed. (Oxford: Clarendon Press, 1970).
- Hansen, William. "Abraham and the Grateful Dead Man." in Regina Bendix and Rosemary Lévy Zumwalt, *Folklore Interpreted Essays in Honor of Alan Dundes* (New York and London: Garland Publishing,

1995). Pp. 355-365.

- Henkel, Nikolaus. *Studien zum Physiologus im Mittelalter* [Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1976].
- Horace (Quintus Horatius Flaccus, 65–8 BCE). *Satire, Epistles and Ars Poetica.* Trans. H. Rushton Fairclough (Loeb Classical Library, 1966).
- Howing, Thomas (Forward) and Francis Salet (Introduction). *Masterpieces of Tapestry: From the Fourteenth to the Sixteenth Century.* Forwarded by, Catalogue by Geneviève Souchal (Paris: Imprimerie Moderne du Lion, 1974).
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture* (Boston: The Beacon Press, 1955).
- Huri, Yair. "The Queen who Serves the Slaves": From Politics to Metapoetics in the Poetry of Qāsim Ḥaddād." *Journal of Arabic Literature*, 34 no. 3 (2003). Pp. 252-279.
- ___________. *The Poetry of Sa'dī Yūsuf: Between Homeland and Exile* (Sussex: Academic Press, Brighton, Portland, 2006).
- Jacob, George. *Studien in arabischen Dichtern. Heft III. Das Leben der vorislāmischen Beduinen nach den Quellen geschildert* (Berlin: Mayer & Müller, 1895).
- Jacobi, Renate. ''The Camel-Section of the Panegyrical Ode.'' *JAL*, 13, (1982). Pp. 1-22.
- ___________. " Time and Reality in *Nasib* and *Ghazal.* " *Journal of Arabic Literature* 16 (1985). Pp. 1-17.
- James E. Montgomery, "Abū Firās's Veneric *Urjūzah Muzdawijah.*" *Arabic and Middle Eastern Literatures* 2 no. 1 (1999): 61-74.
- Jiménez, Juan Ramón. *Libros de Poesía*, ed. Agustín Caballero, (Madrid: Aguilar, 1957).

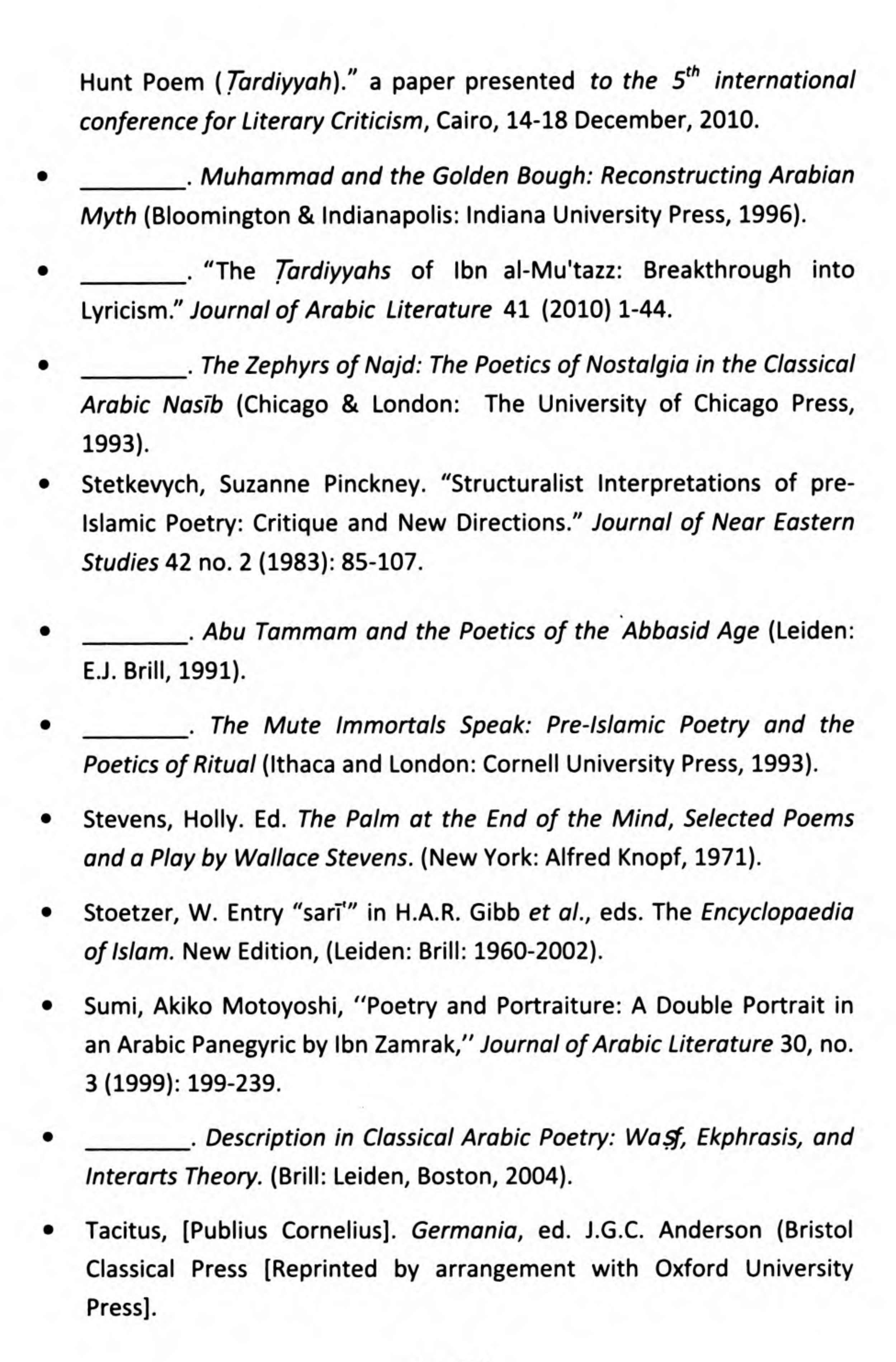
- Johnson, Buffie. *Lady of the Beasts: Ancient Images of the Goddess and Her Sacred Animals* (New York: Harper Collins Publishers, 1990).
- Jones, Alan. (Ed.) *Arabicus Felix: Luminosus Britannicus*. Essays in Honour of A. F. L. Beeston on his Eightieth Birthday. (Ithaca Press Reading for Oriental Studies, Oxford University, 1991).
- Kennedy, Philip F. *The Wine Song in Classical Arabic Poetry: Abū Nuwās and the Literary Tradition* (Oxford: Oxford University Press, 1997).
- _______."Labid, al-Nabigha, al-Akhal and the Oryx." In *Arabicus Felix: Luminosus Britannicus. Essays in Honour of A. F. L. Beeston on his Eightieth Birthday*, ed. Alan Jones (Ithaca Press Reading for Oriental Studies, Oxford University, 1991), pp. 74-89.
- Kondoleon, Christine, *Antioch: The Lost Ancient City* (Princeton: Princeton University Press, 2000).
- Krenkow, F. *The Poems of Tufayl Ibn 'Awf al-Ghanawi and at-Tirimmāh Ibn Hakim at-Tā'ī*. Ed. And trans. By (London: Luzac & Co., 1927).
- Krieger, Murray. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1992).
- Krotkoff, Georg. "*Lahm* (Fleisch) und *Lehm* (Brot)." *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 62 (1969): 76-82.
- Lewin, Bernhard (Ed.). *Kitāb al-Nabāt: Al-Juz' al-Thālith wa al-Niṣf al-Awwal min al-Juz' al-Khāmis*, by Abū Ḥanīfa Ahmad Ibn Dāwūd al-Dīnawarī (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1974).
- Mauss, Marcel. *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*, trans. Ian Cunnison (New York/London: W. W. Norton & Company, 1967) [*Essai sur le don, form archaïque de l'échange*, 1925].
- Monroe, James T. "Oral Composition in Pre-Islamic Poetry: The Problem of Authenticity." *Journal of Arabic Literature*, 3 (1972). Pp. 1-53.

- ________. "The Historical *Arjūza* [sic]of Ibn ʿAbd Rabbihi, A Tenth-Century Hispano-Arabic Epic Poem." *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 91, No. 1 (January-March, 1971): 67-95.
- Montgomery, James E. *The Vagaries of the Qaṣīdah: The Tradition and Practice of Early Arabic Poetry* (E.J.W. Gibb Memorial Trust, 1997).
- Moore, George. *An Anthology of Pure Poetry* (New York: Liveright, 1973).
- Ortega y Gasset, José. *Obras Completas*, Vol. VI (1941-1946), "Brindis y Prólogos," 3d ed. (Madrid: Revista de Occidente, 1955).
- Pidal, Ramón Menéndez. *Flor Nueva de Romances Viejos*, 8th ed. (Buenos Aires: Espasa Calpe [Colección Austral], 1950).
- *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1965).
- Rowland, Beryl. *Animals with Human Faces: A Guide to Animal Symbolism* (Knoxville: University of Tennessee Press, 1973).
- Sannazaro, Jacopo. *Arcadia & Piscatorial Eclogues*, transl. and introd. by Ralph Nash (Detroit: Wayne State University Press, 1966).
- Sbordone, F. [Franciscus], ed. *Physiologus* [*Physiologi Graeci: Singulas varium aetatum recensiones codicibus fere omnibus tunc primum excussis collatisque*], ed. F. [Franciscus] Sbordone, (Milan, Genoa, Rome, Naples: Society of Dante Alighieri ..., 1936).
- Schoeler, Georg. "Ibn ar-Rūmī Gedicht über die Dichtung und seine Gedankenlyrik." [in] Wolfhart Heinrichs and Gregor Schoeler, eds., *Festschrift Ewald Wagner zum 65. Geburtstag. Band 2, Studien zur arabishen Dichtung*. Beiruter Texte und Studien, Vol. 54 (Beirut: in commission by Ranz Steiner Verlag Stuttgart, 1994).
- Seidensticker, Tilman. *Die Gedichte des Šamardal Ibn Šarīk, Neuedition Übersetzung, Kommentar* (Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1983).

- Sells, Michael. "Like the Arms of a Drowning Man: Simile and Symbol Worlds in the Nāqa Section of Bashāma's *HAJATA UMĀMA*," in Wolfhart Heinrichs and Gregor Schoeler, eds., *Festschrift Ewald Wagner zum 65. Geburtstag. Band 2, Studien zur arabischen Dichtung.* Beiruter Texte und Studien, Vol. 54 (Beirut: in commission by Franz Steiner Verlag Stuttgart, 1994). Pp. 18-41.
- Sezgin, Fuat. *Geschichte des arabischen Schrifttums, Vol. 2, Poesie bis ca. 430 H.* (Leiden: E. J. Brill, 1975).
- Shepard, Odell. *The Lore of the Unicorn* (New York, Cambridge: Harper & Row, Publishers [Harper Colophon Books], 1979).
- Smith, W. Robertson. *The Religion of the Semites: The Fundamental Institutions* (New York: Meridian Books, 1957 [London, 1889]).
- Spencer, Edmund. The *Faerie Queen*. Ed. Thomas P. Roche, Jr., with assistance of C. Patrick O'Donnell, Jr. [Penguin Books Ltd., Harmondsworth, Middlesex, 1978).
- Stetkevych, Jaroslav. "Arabic Hermeneutical Terminology: Paradox and the Production of Meaning." *Journal of Near Eastern Studies*, 48, no. 2 (April 1989): 81-96.
- ________. "Arabic Poetry and Assorted Poetics." in Malcolm H. Kerr, ed., *Islamic Studies: A Tradition and its Problems*, (Malibu, California: Undena Publications, 1980). Pp. 103-123.
- ________. "Encounter with the East: The Orientalist Poetry of Ahatanhel Krymskyj," Krawciw Memorial Lecture, 1983, *Harvard Journal of Ukrainian Studies*, 8: 3/4. A separate edition of the essay was published by Harvard Ukrainian Research Institute, 1986.
- ________. "In Search of the Unicorn: The Onager and the Oryx in the Arabic Ode." *Journal of Arabic Literature*, 33, no. 2 (2002): 79-130.
- ________. "Sacrifice and Redemption in Early Islamic Poetry: Al-Ḥuṭay'ah's 'Wretched Hunter'." *Journal of Arabic Literature*, 31, no. 2

(2000): 89-120.

- ________. "The Discreet Pleasures of the Courtly Hunt: Abū Nuwās and the 'Abbasid *Ṭardiyyah*." *Journal of Arabic Literature* 39 (2008) 141-179.
- ________. "The Hunt in Classical Arabic Poetry: From Mukhaḍram *Qaṣīdah* to Umayyad *Ṭardiyyah*." *Journal of Arabic Literature*, 30, no. 2 (1999): 108-127.
- ________. "The Hunt in the Arabic *Qaṣīdah*: The Antecedents of the *Ṭardiyyah*." In J. R. Smart, ed. *Tradition and Modernity in Arabic Language and Literature* (Surrey: Curzon Press, 1996), pp. 102-118.
- ________. "The Hunt in the Arabic *Qaṣīdah*: The Antecedents of the *Ṭardiyyah*." In J.R. Smart, ed. *Tradition and Modernity in Arabic Language and Literature* (Surrey: Curzon Press, 1996). Pp. 102-118.
- ________. "Toward an Arabic Elegiac Lexicon: The Seven Words of the *Nasīb*." in Suzanne Pinckney Stetkevych, ed., *Reorientation/Arabic and Persian Poetry* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994). Pp. 58-129.
- ________. 'Name and Epithet: The Philology and Semiotics of Animal Nomenclature in Early Arabic Poetry.' *Journal of Near Eastern Studies*, 45, no. 2 (1986): 89-124.
- ________. "A *Qaṣīdah* by Ibn Muqbil: The Deeper Reaches of Lyricism and Experience in a *Mukhaḍram* Poem: An Essay in Three Steps." *Journal of Arabic Literature*, 37, no. 3 (2006): 303-354.
- ________. "Imagism in the 'Abbāsid *Ṭardiyyah* (Hunt Poem) 'Alī Ibn al-Jahm's 'We Walked Over Saffron Meadows'." Forthcoming.
- ________. "Imagism in the 'Abbāsid *Ṭardiyyah* (Hunt Poem) 'Alī Ibn al-Jahm's 'We Walked Over Saffron Meadows'." Forthcoming.
- ________. "Modernity and Metapoetry in Muḥammad 'Afīfī Maṭar's


Hunt Poem (*Ṭardiyyah*)." a paper presented *to the 5th international conference for Literary Criticism*, Cairo, 14-18 December, 2010.

- ________. *Muhammad and the Golden Bough: Reconstructing Arabian Myth* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1996).
- ________. "The *Ṭardiyyahs* of Ibn al-Mu'tazz: Breakthrough into Lyricism." *Journal of Arabic Literature* 41 (2010) 1-44.
- ________. *The Zephyrs of Najd: The Poetics of Nostalgia in the Classical Arabic Nasīb* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1993).
- Stetkevych, Suzanne Pinckney. "Structuralist Interpretations of pre-Islamic Poetry: Critique and New Directions." *Journal of Near Eastern Studies* 42 no. 2 (1983): 85-107.
- ________. *Abu Tammam and the Poetics of the ʿAbbasid Age* (Leiden: E.J. Brill, 1991).
- ________. *The Mute Immortals Speak: Pre-Islamic Poetry and the Poetics of Ritual* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1993).
- Stevens, Holly. Ed. *The Palm at the End of the Mind, Selected Poems and a Play by Wallace Stevens.* (New York: Alfred Knopf, 1971).
- Stoetzer, W. Entry "sarīʿ" in H.A.R. Gibb *et al.*, eds. The *Encyclopaedia of Islam.* New Edition, (Leiden: Brill: 1960-2002).
- Sumi, Akiko Motoyoshi, "Poetry and Portraiture: A Double Portrait in an Arabic Panegyric by Ibn Zamrak," *Journal of Arabic Literature* 30, no. 3 (1999): 199-239.
- ________. *Description in Classical Arabic Poetry: Waṣf, Ekphrasis, and Interarts Theory.* (Brill: Leiden, Boston, 2004).
- Tacitus, [Publius Cornelius]. *Germania*, ed. J.G.C. Anderson (Bristol Classical Press [Reprinted by arrangement with Oxford University Press].

- Thiébeau, Marcelle. *The Stag of Love: The Chase in Medieval Literature* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1974).
- Thrall, William Flint and Addison Hibbard, *A Handbook to Literature*. Revised and Enlarged by C. Hugh Holman (New York: The Odyssey Press, 1960).
- Ulansey, David. *The Origins of the Mithraic Mysteries: Cosmology and Salvation in the Ancient World* (New York, Oxford University Press, 1989).
- Ullmann, Manfred. Entry "radjaz," in H.A.R. Gibb *et al.* [Eds.]. The *Encyclopaedia of Islam.* New Edition, (Leiden: Brill, 1960-2002).
- ________. *Untersuchungen zur Ragazpoesie: Ein Beitrag zur arabishen Sprach- und Literaturwissenshaft* (Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1966).
- von Steiger, Christoph and Otto Homburger. (Commentators). *Physiologus Bernensis: Voll-Faksimile-Ausgabe des Codex bongarsianus 312 der Burgerbibliothek Bern*, Commentary by (Basel: Alkuin-Verlag, 1964).
- Wagner, Ewald. *Abū Nuwās: Eine Studie zur Arabischen Literatur der frühen 'Abbasidenzeit* (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1965).
- White, T.H., ed. and trans. *The Bestiary: A Book of Beasts, Being a Translation from a Latin Bestiary of the Twelfth Century* (New York: G. P. Putnam's Sons [Capricorn Books], 1960).
- Wiener, Leo. *Contributions toward a History of Arabico-Gothic Culture. Volume IV: Physiologus Studien* (Philadelphia, PA.: Innes & Sons, 1921).
- Williamson, John. *The Oak King, the Holly King, and the Unicorn: The Myths and Symbolisms of the Unicorn Tapestries* (New York: Harper & Row, Publishers, 1986).



فهرس المحتويات

رقم الصفحة

رقم الصفحة

رقم الصفحة

رقم الصفحة

المؤلف

- وُلِدَ ياروسلاف ستيتكيفيتش في أوكرانيا، وقد التحق بجامعة مدريد ١٩٥٢-١٩٥٧ حيث درس فيها فقه اللغات السامية وتلمذ على جارثيا جومث، كما كتب أطروحته للدكتوراه في جامعة هارفارد (١٩٥٩-١٩٦٢) تحت إشراف المستشرق المعروف السير هاملتون جب.
- عمل ستيتكيفيتش في جامعة شيكاغو لمدة أربع وثلاثين سنة (١٩٦٢-١٩٩٦) أستاذاً للأدب العربي.
- له تأثير بالغ في البيئة العلمية الاستشراقية في أوربا والولايات المتحدة، وقد امتدَّ بعض هذا التأثير إلى الباحثين العرب الذين قرأوا له أو درسوا عليه، ويعد الأب الروحي لما يسمَّى مدرسة شيكاغو في دراسة الأدب العربي.
- تشمل أعمال ياروسلاف ستيتكيفيتش ثلاثة كتب بالإنجليزية، وحوالي ثلاثين مقالة وبحثاً، كتبت بأربع لغات: الأسبانية والأوكرانية والإنجليزية والعربية، وترجم بعض أعماله إلى العربية، منها: اللغة العربية الأدبية الحديثة: التطورات المعجمية والأسلوبية وصبا نجد: شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي و محمد والغصن الذهبي: إعادة بناء الأسطورة العربية.

هذا الكتاب

يتناول هذا الكتاب شعرية الصيد والطردية في القصيدة العربية الكلاسيكية والمعاصرة. يشمل الكتاب ترجمة كاملة لتسع مقالات رئيسة كتبها البروفسير ياروسلاف ستيتكيفيتش، على مدى عقد ونصف (منذ ١٩٩٦ حتى ٢٠١٢). ولا شك أن هذا الاهتمام ينبئ عن حالة فريدة لباحث كبير في الأدب العربي. ولم يتوقف استكشاف الموضوع في القصيدة الكلاسيكية (منذ امرئ القيس حتى أبي فراس الحمداني) وحسب وإنما امتد إلى القصيدة العربية المعاصرة عند شعراء مثل عبد الوهاب البياتي وأحمد عبد المعطي حجازي و محمد عفيفي مطر. وهو ما يكشف عن ''شعرية'' الموضوع منذ بداياته حتى اليوم ومن ثم فهو يفتح آفاقاً جديدة للبحث في الموضوع. وقد قام المترجم - في دراسته التمهيدية عن الصيد والطرد في الدرس الأدبي المعاصر - بمسح وافٍ للدراسات العربية المعاصرة حول الموضوع. كما عرض لدراسة وحيدة بالإنجليزية في الموضوع، بالإضافة إلى عرض لمقالات ياروسلاف ستيتكيفيتش نفسها حول الصيد والطردية.